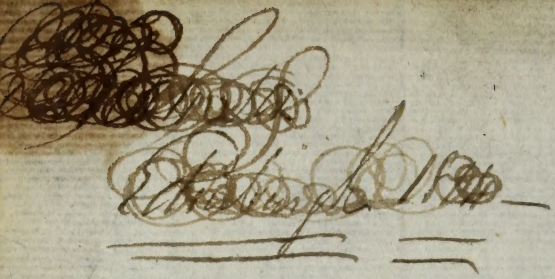
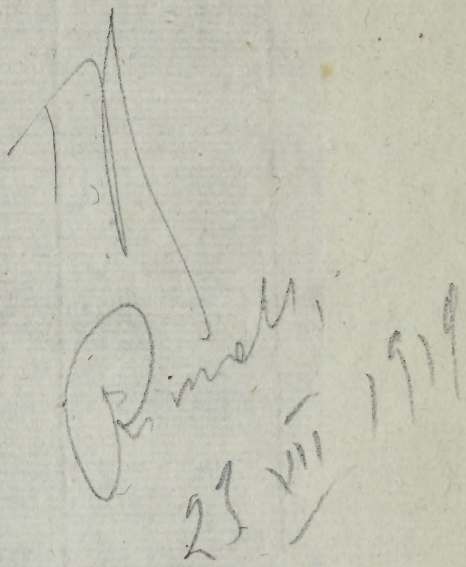




i 4 5 . 159

Co 3862

£2.10 –
2 vols

EX LIBRIS
CLIFFORD DUITS

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/traitetheoriquee01burt

TRAITÉ
DES CONNOISSANCES
NÉCESSAIRES
AUX AMATEURS DE TABLEAUX.

Franc: Xav: de BURTIN *Eq:*
S: C: R: M: à Consil: Gub: Gen: Belg:
Plurim: sc: acad: Soc:

TRAITÉ

THÉORIQUE ET PRATIQUE

DES CONNOISSANCES

Qui sont nécessaires à tout Amateur de Tableaux, et à tous ceux qui veulent apprendre à juger, apprécier et conserver les productions de la Peinture ;

SUIVI

D'Observations sur les Collections publiques et particulières, et de la Description des Tableaux que possède en ce moment l'Auteur

FRANÇOIS-XAVIER DE BURTIN,

Conseiller Référendaire du ci-devant Gouvernement général des Pays-Bas; Membre de différentes Académies et Sociétés savantes, tant nationales qu'étrangères; premier Membre Pensionnaire de l'Académie I. et R. de Bruxelles, pour la Classe des Sciences, etc.

TOME PREMIER.

A BRUXELLES,

De l'Imprimerie de WEISSENBRUCH, place de la Cour.

Se trouve chez L'AUTEUR, place de la Chapelle, à Bruxelles;

Et chez

RENOUARD, Libraire, rue St.-André-des-Arcs, n°. 55, à Paris.

M. DCCC. VIII.

AVERTISSEMENT.

Je place cet ouvrage sous la sauve-garde des lois, et je déclare, que je regarderai comme contrefait tout exemplaire qui ne sera pas muni de ma signature.

De Burtin

A SON EXCELLENCE

LE COMTE ANTOINE D'APPONY,

Magnat de Hongrie, Comte suprême de Colna, Seigneur d'Appony, d'Eberhard, de Högyész, de Szucsány, de St.-Mihály, de Berencs, etc. etc. etc. Commandeur de l'Ordre Impérial de St.-Léopold, Chambellan et Conseiller intime actuel de S. M. I. R. Apostol., Commissaire Royal pour les Canaux et la Navigation en Hongrie, etc. etc. etc.

MONSEIGNEUR!

LA reconnoissance et mes promesses m'imposoient la loi, de dédier cet Ouvrage au Duc de Brunswic-Wolfenbuttel, dont l'amitié sincère, beaucoup plus encore que les bienfaits, m'en faisoit un devoir! Sa mort, si douloureuse pour moi,

ne me permettant plus d'effectuer ma parole à l'égard de cet illustre Protecteur, je chercherois en vain, parmi les Grands de la terre qui m'honorent de leurs bontés, quelqu'un qui réunisse plus de titres, que VOTRE EXCELLENCE, *pour remplacer ce Souverain chéri, à la tête de mon Ouvrage, comme au fond de mon cœur!*

Ainsi que lui, vous me comblez d'amitié et vous cultivez avec passion les sciences et les arts : comme lui, vous honorez et vous encouragez les savans et les vrais artistes : comme lui, vous renoncez à l'ambition qu'inspirent à vos semblables un nom illustre, une noblesse très-ancienne et d'immenses richesses, pour faire oublier à l'homme-de-lettres la juste fierté que lui inspire la conscience de ses talens : de même que ce Prince, enfin, vous osez tout voir, tout juger et tout choisir par vous-même, quand il s'agit de compléter votre riche bibliothèque, ou d'augmenter le lustre de votre précieuse collection de tableaux! Il n'a fallu, à votre profond discernement et à votre coup-d'œil pénétrant, qu'une seule expérience pour vous convaincre, qu'il valoit mieux, s'en rapporter au sentiment de la nature pour apprécier les résultats des arts agréables, que de recourir aux conseils, si souvent perfides, des mercénaires, dont la foule des amateurs se rend l'esclave et devient le jouet!

Puissiez-vous, MONSEIGNEUR, *jouir longtems des fruits que vous promet une conduite si sage, et en transmettre le goût, comme la jouis-*

sance, à votre postérité la plus reculée! Puissiez-vous honorer de votre approbation judicieuse cet essai de ma plume, dans un genre si nouveau et dans une route si peu frayée! Puissiez-vous surtout me continuer, jusqu'à la fin de ma carrière, votre bienveillance, qui est si consolante pour moi dans mes vieux jours!

J'ai l'honneur d'être avec autant de gratitude que de respect,

MONSEIGNEUR,

DE VOTRE EXCELLENCE

Le plus dévoué et le plus humble serviteur,

FRANÇ. XAV. DE BURTIN.

TABLE DES CHAPITRES

CONTENUS

DANS LE PREMIER VOLUME.

CHAPITRE PREMIER.

PAGE

Idée générale et Motifs de l'Ouvrage. 1

CHAPITRE II.

Des Qualités qui sont requises pour qu'un Tableau soit Bon.

ART. Ier. *Définition de la Peinture et du Tableau.* 19

ART. II. *Du bon Tableau.* 20

ART. III. *Du bon Choix.* 20

ART. IV. *De l'Invention.* 26

ART. V. *De la Composition.* 27

ART. VI. *De la Disposition.* 30

ART. VII. *Du Dessin, des Airs des Têtes, des Attitudes et de l'Expression.* 31

ART. VIII. *De la Perspective linéaire.* 35
ART. IX. *De la Perspective aërienne.* 36
ART. X. *Des Couleurs Propres et des Couleurs Locales.* 39
ART. XI. *Du Ton général du Coloris.* 46
ART. XII. *Du Clair-Obscur.* 55
ART. XIII. *De la Transparence.* 59
ART. XIV. *De l'Harmonie.* 60
ART. XV. *De l'Effet.* 62
ART. XVI. *De l'Empâtement.* 64
ART. XVII. *De la Touche.* 71

CHAPITRE III.

Méthode pour bien juger les Tableaux. 75

CHAPITRE IV.

Manière de juger si un Tableau est bien conservé ou non. 90

CHAPITRE V.

Manière de reconnoître et d'apprécier les Copies. 100

CHAPITRE VI.

Manière d'Analyser et de décrire les Tableaux. 115

CHAPITRE VII.

Des Ecoles générales de Peinture.

ART. Ier. *De ce qui constitue une Ecole de Peinture.* 128
ART. II. *De l'Ecole Florentine ou Toscane.* 140
ART. III. *De l'Ecole Romaine.* 142
ART. IV. *De l'Ecole Vénitienne.* 144
ART. V. *De l'Ecole Lombarde.* 149
ART. VI. *De l'Ecole Flamande.* 151
ART. VII. *De l'Ecole Hollandoise.* 178
ART. VIII. *De l'Ecole Françoise.* 181
ART. IX. *De l'Ecole Allemande.* 188

CHAPITRE VIII.

Observations sur les Causes des Caractères qui distinguent entre elles les différentes Ecoles générales : avec des Remarques sur le Coloris et sur les meilleurs Coloristes. 193

CHAPITRE IX.

Division des Genres *de la Peinture selon leurs différens Objets : avec des Remarques sur le* Genre *naturel et le* Genre *idéal.* 213

CHAPITRE X.

Des Causes de la Supériorité des Tableaux des seixième et dix-septième Siècles sur ceux du Siècle passé. 244

CHAPITRE XI.

Des différentes Manières *des Maîtres.* 265

CHAPITRE XII.

Des Signatures qu'ont employées les Maîtres sur leurs Tableaux, et des Matières sur lesquelles ils les ont peints. 292

CHAPITRE XIII.

Examen de la fameuse Balance, *inventée par* De Piles, *pour juger les différens degrés du mérite des principaux Peintres d'Histoire.* 313

CHAPITRE XIV.

Des Prix, auxquels se sont vendus jusqu'ici les Tableaux des différens Maîtres les plus distingués des Ecoles Flamande, Hollandoise et Allemande. 341

CHAPITRE XV.

Des différentes Méthodes, qu'on peut mettre en usage pour Nettoyer les Tableaux, et des précautions qu'on doit prendre en les faisant Rentoiler ou Restaurer.

ART. Ier. *Nécessité, pour tout Amateur, d'apprendre à Nettoyer ses Tableaux.* 382

ART. II. *Des Tableaux couverts d'un Vernis au Mastic, ou autres Résines de même nature.* 386

ART. III. *Des Tableaux qui sont couverts d'Huile.* 395

ART. IV. *Des Tableaux qui sont couverts d'un mauvais Vernis.* 399

ART. V. *Des Tableaux qui sont couverts de Blanc-d'Oeuf, de Colle, ou de Vernis à l'eau.* 401

ART. VI. *Des Tableaux qui sont couverts de Fumée ou de Crasse de l'Atmosphère, sans avoir été ni vernis ni huilés.* 402

ART. VII. *Des différentes espèces de* Chanci *qui attaquent les Tableaux.* 407

ART. VIII. *Des Cas, où l'on peut employer le Fer sur la Peinture.* 410

ART. IX. *Précautions générales, qu'on doit prendre en Nettoyant des Tableaux; ainsi*

que pour leur Rentoilage et pour leur Restauration. 412

CHAPITRE XVI.

Des Vernis employés sur les Tableaux.

ART. Ier. *Des mauvais Vernis.* 428
ART. II. *Du bon Vernis.* 439

Fin de la Table des Chapitres du premier Volume.

TRAITÉ

THÉORIQUE ET PRATIQUE

DES CONNOISSANCES

Qui sont nécessaires à tout Amateur de Tableaux, et à tous Ceux qui veulent apprendre à juger, apprécier et conserver les productions de la Peinture ;

SUIVI

D'Observations sur les Collections publiques et particulières, et de la Description des Tableaux que possède en ce moment l'Auteur

FRANÇOIS-XAVIER DE BURTIN.

CHAPITRE PREMIER.

Idée générale, et motifs de l'Ouvrage.

IL paroîtra sans doute étrange à beaucoup de mes lecteurs, peut-être même téméraire à quelques-uns, qu'un homme, qui n'a jamais eu de pinceau ni de crayon en main, entreprenne d'écrire sur la connoissance, le mérite, l'utilité et la conservation des ouvrages de la peinture ! N'importe ! Je n'écris ni pour les peintres, ni

pour les connoisseurs : ceux-ci n'ont que faire de mon ouvrage ; la plupart de ceux-là le dédaigneront, parce qu'il vient d'un homme qui n'a pas exercé leur art (*)! L'intérêt seul que m'inspire l'amateur, et sur-tout l'amateur novice, est le motif de mon travail, dont celui qui n'est que curieux profitera de même.

Entraîné, dès ma jeunesse, vers les productions de ce bel art, par une passion sans bornes, qui me dominoit au point de me fermer les yeux sur leurs imperfections, comme la passion si connue d'*Ovide* les lui fermoit, selon son ingénieux aveu, sur celles de toutes les femmes, je trouvois bons tous les tableaux, quelque médiocres qu'ils fussent, pour peu que je pusse y découvrir l'un ou l'autre point louable, qui ne manquoit jamais de m'aveugler sur tout le reste. Aussi, moins clairvoyant encore sur les tableaux, qu'*Ovide* sur le beau sexe, étois-je plus en droit de dire :

Centum sunt causæ, cur ego semper amem! OVIDE.
Pour aimer tout tableau, j'ai mille et un prétextes !

(*) L'abbé *Laugier*, dans son introduction à la *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, se plaint de ce que les *artistes* étendent assez volontiers le reproche d'*ignorance* à quiconque n'est pas au fait de la *pratique* et du *jargon* de l'art, et de ce qu'ils voudroient bien qu'il fût décidé, qu'on ne peut être juge et connoisseur en peinture sans être vraiment *peintre* ! Il ajoute, que cette prétention de leur part ne peut prendre sa source, que dans l'intérêt qu'ils ont de se ménager, contre toute *censure*, une commode *justification* !

Le résultat d'un goût si décidé, et si peu éclairé, fut l'acquisition successive d'une quantité de tableaux, médiocres ou mauvais, que je m'obstinois à trouver bons tout seul, fort mécontent de ceux qui manifestoient une opinion contraire. Mais lorsque, avec le tems, les contradictions des autres m'eurent fait naître des doutes sur la bonté de mes achats, je devins timide et irrésolu, je cherchai des instructions par-tout, mais n'en trouvai nulle part. Forcé néanmoins, par mon goût dominant, à faire de tems en tems quelqu'acquisition nouvelle, je n'osai plus m'y résoudre qu'en empruntant les yeux de ceux qui passoient pour connoisseurs. Mais je m'apperçus bientôt que, d'accord avec les vendeurs, ils consultoient souvent leur intérêt plus que le mien dans les conseils qu'ils me donnoient. Enfin, après avoir lutté long-tems contre des difficultés et des désagrémens nombreux, sans faire un pas de plus vers la connoissance réelle, j'eus le bonheur de voir et d'étudier à loisir la belle collection de feu le chevalier *Verhulst*, à Bruxelles. Cette étude commença par me dessiller les yeux, et finit par me convaincre de la grande vérité, si intéressante pour tous les commençans, mais malheureusement si négligée, qu'en ne voyant que du mauvais, on reste toujours aveugle, et que ce n'est qu'à force de voir et de revoir des choses vraiment belles, qu'on peut apprendre à les connoître et à sentir, par leur grande supériorité, combien les choses médiocres

et ordinaires, qui nous attachoient, étoient peu dignes de nos regards !

Mes vœux se tournant dès-lors exclusivement vers les tableaux d'un vrai mérite, mes achats précédens me devinrent insupportables; et, pour ne point sentir la perte que j'y ferois en les vendant, je pris la résolution de m'en défaire en les donnant, sans trop en calculer la valeur, comme partie du paiement de chaque acquisition nouvelle que je faisois.

Depuis cette époque, je n'ai cessé de poursuivre avec ardeur la vraie route pour m'instruire, que j'avois eu le bonheur de rencontrer. Détournant mes yeux de toutes les productions sans mérite qui sont l'opprobre de l'art, j'ai cherché et étudié avec soin ce que les belles collections de Gand, d'Anvers et sur-tout de Bruxelles, si multipliées pour lors, et devenues si rares depuis par les malheurs des tems, renfermoient de plus digne de mon admiration. M'étant ainsi peu à peu affermi, au point de pouvoir me rendre raison de mes jugemens sur les productions de l'art, j'ai pu mieux mettre à profit les longs voyages que j'ai faits depuis 1785. Ils m'ont fourni l'occasion de voir à loisir les tableaux que possédoient les Pays-Bas, la Hollande, l'Allemagne, l'Autriche, la Bohême, la Moravie, la Styrie, la haute Italie, la meilleure partie de la France, et une partie de la Prusse, de la Pologne et de la Hongrie, où les connoissances que j'avois acquises en cette partie m'ont par-tout tenu lieu de re-

commandation chez les amateurs; la conformité des goûts étant un motif puissant de liaison entre les hommes de tous les pays!

Quelque part que je me sois trouvé, j'ai fait de la recherche et de l'étude des tableaux une de mes occupations favorites. Elle m'a valu le double fruit, d'enrichir ma collection de morceaux rares et précieux, que le hazard m'a fait découvrir ou dont la bienveillance des souverains m'a permis le choix dans leurs galeries, et en même-tems de remplir mes journaux d'observations et de remarques sur cette partie. Je les publierai un jour, avec les analyses de tout ce que renferment les principales galeries, lorsque le tems sera venu où je pourrai communiquer au public les réflexions que j'ai faites sur une infinité de sujets pendant mes voyages.

Enfin, je ne me suis borné nulle part aux tableaux qu'on voit dans les galeries, les églises et autres lieux publics, ainsi que dans les collections des amateurs, mais j'ai recherché ceux même qui étoient dispersés dans les maisons particulières et très-souvent relégués au grenier. Aussi puis-je assurer, que la quantité de ceux que j'ai vus jusqu'ici est vraiment innombrable et surpasse toute imagination (*)!

(*) L'abbé *Laugier*, dans sa *Manière de bien juger les ouvrages de peinture*, établit en *principe*, que la vue d'une multitude de tableaux est le moyen le plus assuré de devenir vrai connoisseur et juge. Voici les paroles par lesquelles il commence son sixième chapitre:

J'avouerai néanmoins avec franchise que, quelle que soit la facilité que m'a donnée une si longue habitude pour juger promptement et avec connoissance de cause les productions de l'art, les occasions ne me manquent pas encore pour me convaincre, qu'on ne cesse jamais d'apprendre dans cette partie : tant les sujets d'instruction y sont multipliés à l'infini et dispersés par toute l'Europe! Heureusement, que ces difficultés se bornent à la connoissance des maîtres, de leurs différentes manières et autres choses accessoires, et ne s'étendent pas au point principal, le plus essentiel de tous, et auquel seul j'ose espérer qu'on s'attachera un jour, savoir le vrai mérite intrinsèque des tableaux, qui est indépendant du nom de l'artiste et de toute autre circonstance, et dont le jugement, comme je ferai voir ci-après, est

---

« Pour bien juger d'un art, il faut en connoître les productions. » Elles fournissent une instruction qui, tombant sous les sens, est » beaucoup plus efficace que les leçons les mieux raisonnées. Les » ouvrages de l'art mettent sous les yeux la perfection existante ; et, en la comparant avec la perfection possible, dont le » raisonnement donne l'idée, il en résulte un jugement solide, » source d'une critique exacte sans rigueur. Il seroit à souhaiter, » que l'on fût en état de voyager dans tous les pays où la peinture » a été florissante, afin de voir tous les tableaux qui sont sortis de » la main des hommes. Ici, voir *peu* ou *beaucoup*, n'est pas une » chose indifférente! Il en est des tableaux, comme des ouvrages » d'esprit, etc., etc. » En écrivant ceci, l'abbé *Laugier* ne pensoit pas sans doute que, de nos jours, beaucoup de gens trouveroient le secret de devenir connoisseurs du jour au lendemain, et sauroient s'ériger en experts et en juges avant d'avoir vu des tableaux!

basé sur des règles fixes et invariables, qui sont à la portée de tout le monde.

Ces règles, et les moyens pour juger les écoles, les maîtres, leurs ouvrages, de même que la conservation, l'originalité et les prix de ceux-ci, les raisons qui démontrent l'utilité des collections, tant particulières que publiques, des tableaux, la méthode de les conserver, de les nettoyer et vernir, enfin l'art de les analyser et de les décrire, fondé sur des principes, et démontré en pratique par la description des tableaux que je possède en ce moment, feront la matière de cet ouvrage, dont le besoin que j'en ai toujours éprouvé moi-même m'a fait naître l'idée, pour que les autres puissent jouir enfin d'un secours, que j'ai toujours cherché en vain de me procurer, mais dont, à mon grand regret, je me suis convaincu que personne ne s'est occupé jusqu'ici! Il ne m'en a pas fallu davantage pour me résoudre à éviter aux autres les embarras sans nombre, qui m'ont jonché d'épines un chemin, où je devois ne rencontrer que des fleurs!

En effet! j'ai tant souffert de ma propre ignorance; j'ai trouvé un silence si obstiné dans ceux à qui je demandois des lumières; j'ai tiré si peu de fruit de mes lectures; que je veux éviter aux amateurs, sinon la totalité, au moins une grande part des peines infinies qu'il m'en a coûté pour cesser d'être aveugle.

J'ai eu la satisfaction de me trouver si bien, à la longue, de ce que mes yeux seuls, éclairés

par la réflexion, m'ont fait connoître, que je tâcherai d'en faire jouir aussi, autant que je pourrai, les commençans dans les choses même où je ne puis les transporter tout d'un coup par mes instructions seules au point de lumière auquel ils doivent parvenir en les prenant pour base de leurs observations! Rompant le secret intéressé, que j'ai rencontré par-tout sur mes pas chez ceux qui auraient pu m'instruire, je ferai franchir aux amateurs novices plusieurs pas difficiles de la pénible carrière que j'ai parcourue! M'attachant sur-tout à ne les conduire que par la même route qui m'a réussi, je ne leur communiquerai que le seul résultat utile de ce que ma passion innée pour les productions de l'art, éclairée par la vue d'une multitude innombrable de tableaux, et épurée à la longue par l'étude comparative de la nature, par la réflexion et par l'habitude, m'a enseigné et confirmé! Puissent-ils en recueillir autant de fruit que moi!

Ils ne doivent pas s'étonner, qu'écrivant sur les productions de la peinture, je ne fasse presqu'aucun usage des livres qui ont parlé de celle-ci. Il en est peu de cette espèce que je n'aie lus: mais tous m'ont laissé dans l'ignorance où j'étois avant. Est-ce ma faute, ou bien la leur? J'en abandonne la décision à ceux qui, comme moi, y chercheront de quoi s'instruire! D'ailleurs le but de mon ouvrage est si différent de celui que se sont proposé tous ceux qui, jusqu'à ce jour, ont écrit sur les peintres ou la peinture, que,

quand même je le voudrois, je ne pourrois guères tirer parti de leur travail!

Si je ne puis me louer des ouvrages de ce genre, dont j'ai fait la lecture, je n'en accuse pas les auteurs d'incapacité pour cela; mais je crois être fondé à me plaindre des plans défectueux qu'ils ont suivis: les uns, en se bornant à nous transmettre l'historique monotone, la plupart très-insipide, des anciens maîtres, et en négligeant les traits caractéristiques du style et du pinceau qui feroient connoître ces artistes dans leurs ouvrages, seule partie qui pouvoit rendre utile et intéressant le travail de leurs biographes: les autres, en éparpillant tellement les principes qu'ils veulent enseigner, et en les noyant dans une telle abondance de paroles superflues, qu'il devient impossible de les rassembler dans un ordre suivi: plusieurs aussi, en ne distinguant pas assez la partie idéale de l'art, de sa partie mécanique: enfin tous, ou peu s'en faut, se sont rendus absolument inutiles, à celui qui cherche à devenir connoisseur, en ne parlant que des détails qui regardent l'exécution, les procédés matériels et les moyens physiques de l'art, ou en montrant un enthousiasme excessif pour le sublime, le beau idéal, les statues antiques, les graces et la noblesse, l'application des règles de la musique et de la poésie à l'art de la peinture, et en ne prêchant que composition, dessin et expression, comme si le coloris n'étoit qu'un accessoire très-peu signifiant; enfin, en s'occu-

pant des seuls peintres d'histoire, aux dépens de tous ceux qui se sont consacrés avec un si grand succès au paysage, à la vie commune et à tant d'autres parties, qui font l'ornement des cabinets et des galeries, quoique ces auteurs manifestent leur mépris pour des artistes si excellens, en les désignant tous sous la même dénomination de *peintres de genre*, comme si l'histoire n'étoit pas un *genre* aussi !

Ceux même parmi ces écrivains qui, en dépit des autres, ont osé se déclarer hautement en faveur du coloris au point d'en devenir les panégyristes, tels que le laborieux *de Piles* et surtout le professeur *Dandré Bourdon*, ces zélés admirateurs du grand *Rubens*, dont les immortels ouvrages ont été la source unique où ils ont puisé leurs règles pour le coloris, les ont proposées d'une manière si vague, si confuse et si peu systématique, l'un avec un style si plat, l'autre avec un langage si pédantesque, si affecté et un tel abus des *méplats*, des *échos* et autres termes baroques des atteliers, peu faits pour le public, qu'ils ont rendu leur travail à peu près inutile pour la majeure partie de leurs lecteurs.

Je puis même dire, qu'en général j'ai trouvé tout ce que j'ai lu sur l'art, dépourvu de plan régulier, de concision et de netteté dans les idées et dans les expressions ; d'ailleurs fatiguant par des longueurs excessives et par un style embrouillé et rebutant, tantôt trop plat, tantôt

trop affecté. Bien plus! jamais je n'ai pu y puiser des lumières satisfaisantes sur la touche, le coloris, le ton général, le clair-obscur, l'harmonie, la transparence, la perspective aërienne, l'effet et autres parties intéressantes qui dépendent du coloris : beaucoup moins encore des instructions et des règles générales, pour juger, gouverner et conserver les tableaux. Aussi tâcherai-je de suppléer autant que je pourrai, dans cet ouvrage, à tout ce que mes lectures m'ont laissé à désirer sur ces différentes parties, si négligées par les auteurs, mais si nécessaires à tout vrai connoisseur. Je suis charmé de pouvoir imiter ainsi l'exemple du plus intime de mes amis, le défunt célèbre professeur *Pierre Camper*, qui, n'ayant comme moi parlé qu'en amateur de l'art des peintres, leur a néanmoins rendu un service très-essentiel dans ses savans discours, sur *le Beau* et sur plusieurs autres sujets intéressans pour les artistes, sur-tout dans celui où, suppléant au silence de tous ceux qui avoient écrit sur les expressions du visage, il a démontré physiologiquement quels sont les nerfs et les muscles qui expriment les différentes passions ou affections de l'ame dans la physionomie humaine! Ces discours, si utiles pour l'art, ont été publiés in-4°. par M. *Camper*, fils, après le décès de son illustre père, et traduits du hollandois par M. *Quatremère d'Isjonval.*

J'ai dit plus haut que, quoique dans mon travail actuel j'aie envisagé sur-tout l'utilité de

l'amateur de tableaux, tout lecteur qui n'est que curieux pourra en profiter également. En effet! le goût pour les productions de ce bel art est devenu si général aujourd'hui, sur-tout parmi les gens instruits et bien élevés, que tous ceux qui n'en ont pas de collection eux-mêmes se procurent autant qu'ils peuvent la jouissance de celles d'autrui. La plupart des personnes qui voyagent, pour leur plaisir ou pour leur instruction, ne manquent jamais l'occasion de voir les tableaux, par-tout où elles passent, tant chez les amateurs que dans les endroits publics. Tout goût et tout sentiment à part, il devient même de plus en plus du bon ton, d'aimer la peinture et ses productions, sur-tout depuis que les gouvernemens s'empressent à l'envi d'y attacher la plus grande importance.

L'utilité de cet ouvrage ne se borne donc pas à l'amateur, mais elle s'étend à tous ceux qui ont un amour-propre assez bien entendu pour ne pas vouloir être réduits, en voyant des tableaux, à une admiration stérile et muette, dont ils ne pourroient rendre raison ni à autrui ni à eux-mêmes; ou, ce qui est plus humiliant encore, à dévoiler leur ignorance par quelque mauvais choix ou par des jugemens mal fondés. Heureusement, ils trouveront ici de quoi se mettre à même, en peu de tems, de juger sainement et sans craindre la risée, si le tableau qu'ils verront a du mérite ou non. Ils pourront même, dans les collections, faire des choix assez rai-

sonnables pour être approuvés par les connoisseurs, qui n'ignorent nullement combien le goût particulier peut embellir chaque tableau à nos yeux, pourvu seulement qu'il ne soit pas sans vrai mérite. Voilà, je crois, tout ce qu'il faut à celui qui n'a nulle envie de devenir amateur. Car dès-lors on ne peut plus exiger de lui qu'il sache distinguer l'original de la copie, ni le tableau pur de celui qui est repeint; et, moins encore, à quelle école ou à quel maître il appartient.

Pour prévenir, qu'on se méprenne sur mes opinions, en lisant mes argumens nombreux contre la partialité d'autrui dans les *genres* de la peinture, je crois me devoir à moi-même de dire, avant de terminer ce chapitre, que tout lecteur équitable et sans prévention pourra se convaincre, dans tout le cours de mon ouvrage que, parfaitement impartial dans tout le reste, je ne suis partisan que de la seule vérité; que, si je suis admirateur des beautés naturelles bien imitées, je ne le suis pas moins des beautés idéales bien employées; en un mot, que j'aime tout résultat de l'art en proportion que son mérite réel et intrinsèque doit me le rendre aimable. J'ajouterai que, si ceux en faveur de qui j'écris cet ouvrage l'approuvent et en profitent, si les facilités et les secours qu'il présente multiplient les amateurs des belles productions de l'art dont je démontre les avantages, j'aurai la récompense la plus flatteuse que je puisse attendre de mon tra-

vail ; récompense, qui me dédommagera facilement des critiques, auxquelles la nature et la nouveauté du sujet que je traite pourront m'exposer de la part de ceux dont l'intérêt n'y trouvera pas son compte, ou de la part de ceux dont les vérités, que j'y annonce, heurteront les opinions et blesseront ainsi malgré moi l'amour-propre.

Je connois trop le cœur humain, pour ne pas savoir combien les hommes en général souffrent impatiemment qu'on attaque de front un système dont ils se sont une fois déclarés les partisans publics ; je suis même convaincu, qu'assez indifférens sur les efforts qu'on pourroit faire contre tout ce qui, dans leur esprit, passe pour une vérité bien évidente et généralement reconnue, ils soutiendront une opinion d'autant plus obstinément, qu'elle approchera davantage du paradoxe et en proportion qu'ils s'appercevront plus clairement de la foiblesse des moyens pour la défendre. Tant il est vrai que les hommes, même les plus sensés et les plus raisonnables, mettent toujours une espèce de honte à convenir qu'ils ont pu se tromper !

Lorsqu'à ces considérations je joins celle de la résistance opiniâtre que présente en toutes choses l'esprit de parti, sur-tout du côté qui se sent dominant, comment puis-je me flatter, d'échapper à la critique des partisans *exclusifs* des beautés antiques et de la perfection idéale, qui tiennent le haut bout parmi les peintres et remplissent toutes les chaires publiques ? Quand, ami impar-

tial de tout ce qui est beau dans l'art, j'ose dire et répéter sans cesse que, sans le coloris, science si difficile, dont ces messieurs s'occupent si peu, leurs antiques et leur perfection idéale produiront des dessins, mais jamais des tableaux!

J'avouerai donc franchement, que j'ai compté si peu de pouvoir éviter toute critique de leur part, que je m'y suis préparé d'avance, et que, quelqu'éloigné que je sois de désirer les critiques ou de les provoquer par un insolent défi, je ne suis pas moins éloigné de les craindre. Car je me suis si bien convaincu du bon droit de la cause que je défends, je me suis pénétré si profondément de la vérité de mes principes, qu'il me paroît impossible de les renverser par des raisonnemens contraires, que j'ai eu soin de rechercher moi-même pour en peser la valeur, avec d'autant plus d'impartialité que, ne tenant absolument en rien à aucun parti, la vérité seule a pu m'intéresser.

Si je compte fort peu sur l'approbation des admirateurs *exclusifs* des antiques et de l'*idéal*, je crois en revanche pouvoir compter beaucoup sur celle des amis infiniment nombreux des belles imitations de la nature, et de tous ceux qui, sans partialité et sans prévention, ne s'attachent qu'au vrai mérite, et l'admirent par-tout où ils peuvent le trouver. Je me flatte sur-tout, que les amateurs, en faveur desquels je compose cet ouvrage pour leur offrir un secours dont ils manquoient jusqu'ici, me sauront quelque gré

du service que je leur rends en affermissant leurs pas dans la carrière qu'ils parcourent. Les curieux même y verront, j'espère, avec plaisir les idées neuves que j'y développe et le soin que j'y prends de remplir les lacunes sans nombre qu'ont laissées, sur ce qui concerne les résultats de l'art, tous ceux qui ont écrit jusqu'à ce jour sur la peinture. Enfin la liaison, l'ordre et la clarté, que j'introduis dans une matière si vaste, si compliquée et jusqu'ici si embrouillée, n'échapperont, comme je pense, ni aux hommes lettrés, ni aux vrais connoisseurs, dont j'ambitionne sur-tout les suffrages.

Je ne puis me cacher les clameurs que vont élever, contre le dixième chapitre de cet ouvrage et contre son auteur, ceux qui, parmi les peintres modernes, seront assez aveugles pour méconnoître la pureté de mes intentions, et pour ne pas voir, que ce chapitre est tout écrit en leur faveur, pour peu qu'ils veuillent en faire usage! Si de tels égoïstes, qui ont la modestie de se préférer aux anciens, qui ne trouvent rien de beau que ce qu'ils font eux-mêmes et qui se croient seuls juges des ouvrages de l'art, prétendent rester tout-à-fait incorrigibles, je ne puis qu'abandonner au public impartial le soin de me venger des sarcasmes, qu'à défaut de bonnes raisons ils pourront se permettre contre un homme qui, bien loin de vouloir leur nuire, n'a cherché véritablement qu'à leur être utile, et dont en effet tout le crime sera de leur avoir dit la vérité!

vérité ! J'ose espérer, au moins, qu'aucun parmi eux ne pourra me reprocher de l'avoir offensé personnellement, en le désignant d'une manière quelconque !

Si néanmoins il étoit possible que, contre mon attente, j'eusse blessé l'amour-propre de qui que ce soit, je proteste d'avance, que ce n'a pu être que contre mon intention : ce que je prouverai, par mon silence même, dans tous les cas où quelqu'un croiroit devoir s'en plaindre au public. Conduite, que j'ai déjà mise en pratique à l'égard de M. *Deluc*, savant célèbre, en ne répondant pas un mot aux longues et nombreuses lettres, dont il remplissoit mois par mois le *Journal de Physique*, pour venger son amour-propre, que j'avois eu le malheur d'offenser, non par ma volonté mais par la nature même de mon ouvrage, dans un de mes mémoires couronnés ; contre lequel ce savant a porté une rancune si durable, que je crois vraiment, que le Journal n'auroit jamais vu la fin de ses insipides lettres, si l'ennui fortement prononcé des souscripteurs ne m'en avoit pas fait justice !

Mais, si je puis, sans effort, fermer les yeux sur les passions qui s'exhalent et sur l'amour-propre qui se venge, il n'en est pas de même pour les discussions qui peuvent intéresser l'art ou ses amateurs. Ici, je crois ne pouvoir me dispenser de répondre, persuadé que, du choc des opinions, souvent vient la lumière! Si donc quelqu'un croyoit devoir publier des observations,

ou proposer des difficultés sur mon ouvrage, qui aient du rapport avec l'art ou ses résultats, j'ose espérer, qu'il daignera avoir la politesse de m'en faire parvenir un exemplaire ; et j'attends de l'impartialité du journaliste, qui les aura insérées dans son journal, qu'il voudra bien m'y accorder, à mon tour, une place pour ma réponse.

CHAPITRE II.

Des Qualités, qui sont requises pour qu'un Tableau soit bon.

ARTICLE PREMIER.

Définition de la Peinture et du Tableau.

LA peinture, considérée relativement aux tableaux, n'est autre chose, selon moi, que *l'art d'appliquer des couleurs, sans relief, sur une surface unie, de façon qu'elles imitent un objet quelconque*, tel, *qu'on peut le voir, ou le concevoir visible, dans la nature.*

De cette définition, que j'ai rendue aussi exacte et aussi complète qu'il m'a été possible, suit naturellement, que tout ce, qui remplit d'une manière quelconque les conditions qu'elle exige, est un vrai tableau : mais il ne s'ensuit pas de même, que ce soit un bon tableau. Car non-seulement le sujet doit influer sur sa bonté, mais il est évident, qu'il sera d'autant meilleur, que les conditions seront plus adroitement et plus rigoureusement remplies, et que, par conséquent, l'imitation sera plus parfaite. Partant de ces données, je pourrois parvenir à établir la plupart des qualités qui sont requises, *du côté de l'exécution*, pour un bon tableau. Mais, outre que le

tout ne se réduit pas à cela, je préfère donner toute la clarté nécessaire à la chose, par un principe aussi simple que lumineux, qui est le résultat de ce que quarante années d'étude et d'observations m'ont appris sur cette matière, et qui dit tout en deux seuls mots!

Article II.

Du bon Tableau.

Bon choix, *Bien rendu*, sont ces deux mots, qui renferment exactement toutes les conditions dont la réunion est nécessaire pour qu'un tableau soit *bon!* Son mérite augmentera, en proportion qu'ils lui seront applicables dans un plus haut degré; de façon qu'on pourra dire, *meilleur choix, mieux rendu; très-bon choix, très-bien rendu;* ou s'exprimer de toute autre manière, comparative en *plus*, aux positifs *bon* et *bien;* lesquels, au contraire, moins ils seront l'un ou l'autre applicables à un tableau, plus il deviendra mauvais ou très-mauvais, soit par le sujet, soit par l'exécution, soit par tous les deux ensemble, dans des gradations proportionnées aux écarts qu'il fera de cette règle, qui fixe l'essence du bon tableau.

Article III.

Du bon Choix.

La peinture appartenant aux arts agréables, le premier but de tout artiste doit être de plaire.

C'est ce principe, qui doit régler son *choix* pour qu'il puisse être *bon*. D'où suit que, pour peu que le sujet déplaise, le *choix* cessera d'être *bon;* et qu'il deviendra plus mauvais, en proportion que le sujet choisi déplaira davantage. En conséquence, comme tout sujet doit être pris dans la nature, *tel qu'on peut l'y voir ou concevoir visible*, il ne pourra être de *bon choix* si, déjà dans la nature même, il n'excite que l'indifférence ou le mépris, par sa nullité ou son insignifiance; le dégoût ou le déplaisir, par sa monotonie ou par sa forme hideuse et rebutante; enfin l'horreur et l'effroi, par sa monstruosité ou par sa barbarie!

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, je dirai, qu'un meuble isolé, tel qu'une chaise, une table, un banc, un livre, une bougie, un mouchoir, un chapeau, un plat et mille autres objets pareils, qui tombent sous nos yeux à chaque instant sans exciter en nous la moindre attention, de même qu'une fenêtre, une porte, un toit, un mur et tout ce qui fait partie d'une habitation, ainsi qu'une infinité d'autres objets inanimés, quelque précieux que puisse être le pinceau qui les exécutera, si rien ne les accompagne pour leur donner de l'intérêt, ne seront aux yeux du vrai connoisseur que des images ou des joujoux d'enfant! Mais si, par exemple, cette fenêtre est enrichie d'une tête qui pousse dehors, ne fut-ce que par un seul des carreaux ouverts, l'ensemble peut devenir un ouvrage très-piquant; comme le prouve un tableau pareil

très-singulier, peint par *Samuel Van Hoogstraeten*, qui est dans la galerie impériale à Vienne.

J'ajouterai, qu'excepté l'homme, ce roi de la nature, dont la tête peut offrir au peintre le sujet le plus intéressant par le caractère, la grace, la noblesse, l'expression et l'ame tout-entière dont elle est le miroir, aucun animal, mort ou vivant, ne présente à l'artiste, dans une partie quelconque isolée de son corps, quelque soin qu'il mettroit à son exécution, qu'un sujet pour une étude, et nullement pour un tableau. Les corps entiers même du plus grand nombre des animaux, ainsi que tous les végétaux, ne peuvent produire un bon ouvrage, sinon comme parties intégrantes d'un *tout-ensemble* séduisant.

Bien plus! Le portrait humain le plus ressemblant peut devenir un tableau qui choquera par le mauvais choix : si l'artiste se permet l'usage de couleurs propres trop mal assorties dans les habillemens : ou si, dans le costume, et sur-tout dans la coiffure, il imite servilement des modes ridicules, qui sentent la caricature par leur exagération, et qu'on souffre pendant qu'elles sont en vogue, mais qu'on siffle l'instant après.

Enfin aucun objet visible, de quelque espèce qu'il soit, fut-il exécuté lui-même dans la plus grande perfection, ne passera jamais pour être de bon choix, si, par la mal-adresse du peintre, il se trouve sur un fond d'une seule teinte monotone, soit blanche, noire, rouge, bleue, verte, ou de toute autre couleur, sans qu'on y apperçoive ces varia-

tions sans nombre et presqu'imperceptibles des teintes, qu'on voit toujours dans la nature, soit dans ce qui sert de fond à l'objet, soit dans ce qui l'environne, dont une partie l'accompagne toujours à nos yeux, quand nous le regardons, sans qu'il nous soit possible de l'en isoler jamais; ce qui met l'artiste dans l'obligation d'en entourer de même son principal objet, comme d'un accessoire inséparable, selon la définition de la peinture, qui veut que tout objet soit rendu *tel* qu'on peut le voir dans la nature. D'où suit, que cet artiste, en péchant contre cette règle, lorsqu'il a substitué le mauvais fond de son invention à la teinte naturelle qu'il devoit imiter, a fait un mauvais choix.

A cette occasion j'observerai, que tous les sujets qui, par leur monotonie, déplaisent dans la nature, et qui, par la triste uniformité de leur teinte, dégoûtent, fatiguent et rebutent le spectateur, parce que les nombreuses teintes de détail y disparoissent lorsqu'on en embrasse une grande partie à la fois, n'offrent que des mauvais choix au peintre : à moins qu'il sache en rompre la monotonie par des effets possibles, que son génie lui dictera : par exemple, en rompant le noir dégoûtant des nuits, par les effets piquans de la lune ou d'une lumière artificielle, et par les reflets des eaux : en dorant la blancheur fatiguante des neiges, par les rayons rougeâtres d'un soleil couchant : ou en corrigeant, par des nuages, la monotonie désagréable d'un ciel tout

gris, ainsi que l'uniformité éblouissante d'un ciel tout azur.

Rien n'est plus commun, que de voir des ciels, dont la monotonie, grise ou bleue, est corrigée avec intelligence par des nuages : il n'est pas rare non plus, de trouver des nuits rendues piquantes avec esprit, sur-tout parmi celles de *Vanderneer;* ce dont le chef-d'œuvre précieux, que j'en possède, fournit la preuve la plus distinguée que je connoisse. Mais, pour ce qui regarde le ton froid, monotone et rebutant des neiges, je n'ai vu jusqu'ici qu'un seul tableau, où l'artiste ait su le corriger, en le dorant par la couleur du ciel. Ce tableau unique est l'hiver enchanteur de *Camphuysen*, qui fait partie de ma collection.

Enfin, il est évident, qu'un animal écorché ou éventré, des entrailles, de la viande crue ou hâchée, du sang, des excrémens, des squelettes, des têtes de mort, des cadavres et autres objets semblables, s'ils frappent trop la vue, seront aussi dégoûtans dans la copie qu'ils le sont dans l'original; que des grimaces et des difformités hideuses ou monstrueuses, soit morales, soit physiques, choqueront dans le tableau comme dans la nature; et que des événemens, qui sont assez dénaturés, barbares et cruels pour secouer violemment notre ame et la faire frémir par une horreur insurmontable, lui causeront un tourment trop affreux pour qu'elle puisse y résister, par conséquent, bien moins s'y plaire! Des sujets, d'un si mauvais

choix, qu'*Horace* défend sévèrement d'introduire sur la scène, font peu d'honneur au peintre! Ils deviennent même plus insupportables, en proportion qu'ils approchent dvaantage de la réalité par une exécution plus parfaite.

Il n'en est pas de même des sujets de dévotion, où l'ame émue semble oublier les souffrances des saints, pour ne penser qu'au bonheur éternel qu'elles leur ont mérité! J'excepte aussi de la proscription générale des tableaux de mauvais choix, certains sujets tristes et mélancoliques, qui inspirent la compassion, un tendre intérêt mêlé de crainte et autres affections semblables, qui, quoique peu gaies, ne remuent pas l'ame avec assez de violence, pour que ceux qui aiment le pathétique ne puissent s'y complaire et y trouver de la jouissance, tandis que les caractères plus sensibles n'y trouveront que peine et que douleur!

On a pu se convaincre, par tout ce que j'ai dit jusqu'ici, combien les peintres ont tort de s'attacher à des sujets insignifians, méprisables, monotones, rebutans ou horribles; et, lorsque les choix ne dépendent que de leur seule volonté, de ne pas les faire parmi les sujets agréables, séduisans et intéressans, dont la nature et leur propre imagination leur fournissent une si inépuisable carrière! Mais le caractère de certains artistes, pleins d'enthousiasme pour l'expression, est tellement tourné vers le tragique où les passions, plus violentes, sont plus faciles à exprimer

que les affections douces et tranquilles ne le sont en général, qu'il finit par tomber dans l'horrible et le cruel! C'est un vrai malheur pour l'art, si ces gens réunissent un talent distingué à la dureté de leur ame! Peu à peu leur goût infectera leurs élèves; et le plus aimable des arts deviendra insensiblement l'historien fidelle des bourreaux et des monstres de tous les temps et de tous les pays!

Article IV.

De l'Invention.

Le *choix* tant *bon* que *mauvais*, dont j'ai parlé jusqu'ici, appartient à la seule partie de l'art qu'on nomme *invention.* Celle-ci consiste dans la première idée, par laquelle l'artiste a conçu son sujet et s'est déterminé à s'y arrêter plutôt qu'à tout autre; abstraction faite jusque-là de la manière dont il en fera un tableau, soit du genre historique, soit de tout autre genre, par le moyen de la *composition* et de la *disposition*, qui complètent le sujet et qui, chacune pour sa part, contribuent à rendre le choix *bon* ou *mauvais.* Pour plus de clarté, je commencerai par établir le vrai sens de ces trois termes techniques, si souvent employés dans la peinture et si souvent mal entendus.

J'ai déjà dit en quoi consiste l'*invention.* J'ajouterai ici que, pour les sujets dont l'artiste trouve le modèle dans la nature ou dans l'his-

toire, cette partie n'ajoute guères à son mérite : car elle le dispense la plupart du tems d'y mettre quelque chose du sien. Aussi, au lieu d'inventer, ne fait-il proprement que choisir ici. L'honneur de l'*invention* ne lui appartient vraiment, que dans les cas, où son imagination fait tous ou à peu près tous les frais. C'est ainsi que *Rubens* inventa ses *chasses* et ses belles *allégories ; Raphaël* son école d'*Athènes ; Lairesse* sa prospérité d'*Amsterdam*, qui fait partie de ma collection. C'est encore ainsi que *Virgile* et *Ovide* inventèrent, parmi les poëtes anciens, l'un son *Enéïde*, l'autre le plan et l'enchaînement de ses *Métamorphoses ;* et parmi les modernes, *Milton* son *Paradis perdu*, et l'*Arioste* son *Roland*.

Article V.

De la Composition.

La *composition*, considérée comme une des trois parties du sujet, consiste dans le choix que fait le peintre des personnages et des autres objets, pour communiquer son idée au spectateur, comme celui qui écrit la communique au lecteur par des paroles. Plus cette composition sera agréable, grandiose, intéressante, riche, savante et judicieuse, moins il y aura de superfluités, de *hors d'œuvres* ou de *figures à louer*, plus le costume, les convenances et la bienséance y seront exactement observés, et les draperies jettées et pliées avec art en accusant le nud sans y être

collées, plus elle parlera nettement et clairement à l'esprit, plus, en un mot, elle sera conforme à la belle nature ; autant plus elle deviendra parfaite. Mais son mérite disparoîtra, et elle deviendra mauvaise, en proportion qu'elle sera désagréable, insignifiante, faite à contre-sens, surchargée, embrouillée, obscure, ou qu'elle sera contraire à la nature. Ce dernier défaut provient souvent des disproportions, ridicules et choquantes, entre les grandeurs respectives des objets. C'est ainsi, que le grand *Raphaël* même a commis deux fautes choquantes contre la nature et la perspective linéaire, dans son tableau si fameux de la *Transfiguration*, par la petitesse ridicule de sa montagne de *Tabor* et par la grandeur démesurée du *Christ* et des deux *prophètes*.

Outre la signification du mot *composition*, dont je viens d'avoir rendu compte, il en a une autre, d'un usage beaucoup plus commun en peinture, où on l'emploie généralement pour désigner le sujet et en même tems la façon dont il a été composé et distribué, abstraction faite du coloris, du dessin et de l'expression. Beaucoup de peintres, et même plusieurs écrivains, confondent ces deux significations.

Une *composition*, prise dans ce dernier sens, peut pécher contre la nature, en péchant contre l'*unité* ; c'est-à-dire, lorsqu'elle réunit, dans un seul tableau, des choses qui ne peuvent jamais se trouver ensemble, ou des événemens arrivés dans des époques ou des lieux différens. Heu-

reusement que ce défaut, assez rare chez les anciens, n'arrive plus chez les modernes !

Les règles que j'établis suffiront à toute personne, qui a des yeux et du bon sens, pour juger une composition quelconque, excepté celles qui appartiennent au genre historique. Celles-ci exigent, dans le spectateur, une connoissance de l'histoire vraie ou fabuleuse, encore plus étendue que dans l'artiste. Car ce dernier n'a besoin de bien connoître que les sujets qu'il entreprend d'exécuter lui-même : tandis que le spectateur doit se mettre en état de juger les compositions de tous les peintres sans exception ; de débrouiller même les sujets historiques les moins bien caractérisés, et les sujets fabuleux les plus embrouillés, ainsi que les allégories les plus absurdes et les plus baroques, qu'il plaît si souvent aux peintres de produire, sans se mettre du tout en peine d'être compris par d'autres, pourvu qu'ils se comprennent eux-mêmes !

Ceux donc qui, parmi les amateurs, ignorent ou la fable ou l'histoire, doivent consulter des gens instruits pour juger cette partie : à moins qu'ils veulent se contenter du plaisir, que peut leur faire éprouver un tableau de ce genre, par la disposition, le dessin, la perspective et tout ce qui tient au coloris et au pinceau; en faisant, pour l'apprécier, abstraction de la vérité, de l'exactitude et des convenances historiques !

En revanche, tout amateur, que ses lectures mettent à même de juger les compositions

historiques, est en droit d'en tenir toute obscurité pour une faute capitale! Car il peut exiger avec raison, qu'elles soient assez distinctes pour qu'il puisse sans difficulté nommer le sujet qu'elles représentent, et assez bien caractérisées pour qu'il ne puisse jamais s'y méprendre ou le confondre avec d'autres sujets analogues, comme il arrive trop souvent avec les tableaux anciens du genre historique, mais beaucoup plus souvent encore avec ceux des peintres modernes; lorsque, pour vouloir être neufs dans leurs compositions, ils se rendent inintelligibles, par des tableaux où rien n'est décidé, ni spécifique dans le sujet, ou par des énigmes peintes, véritables hiéroglyphes, dont eux seuls possèdent la clef!

ARTICLE VI.

De la Disposition.

La *disposition*, ou l'*ordonnance*, n'est autre chose, que l'arrangement de tous les objets qui font partie de la *composition*. Elle contribuera à la bonté du tableau, si elle est ingénieuse et naturelle, si elle évite l'uniformité et les positions trop symmétriques, si elle distribue bien la lumière, si elle fait bien pyramider et lie bien les groupes, et si elle fait valoir, l'une au moyen de l'autre, toutes les parties du tableau, de façon qu'il en résulte un *ensemble* satisfaisant. Mais elle rendra au contraire celui-ci mauvais, en proportion qu'elle s'écartera davantage de ces

conditions. En un mot, elle est, entre les mains du peintre, ce que les paroles, les idées et les phrases sont dans la bouche de l'orateur ou dans la plume de l'écrivain. L'ordure d'*Ennius* se changeoit en or sous la plume de *Virgile :* ce qui ennuie chez *Chapelain* amuse chez *Voltaire.*

Je crois en avoir dit assez sur les qualités qui sont requises, pour juger si un tableau satisfait par le *bon choix* que le peintre a fait de son sujet. Reste à examiner toutes les autres parties de la peinture, savoir, le dessin, les airs des têtes, les attitudes, l'expression, la perspective tant linéaire qu'aërienne, les couleurs propres et locales, le ton général du coloris, le clair-obscur, la transparence, l'harmonie, l'effet, l'empâtement et la touche, pour pouvoir décider, par l'*exécution*, si l'artiste a *bien rendu* le sujet qu'il a choisi.

Article VII.

Du Dessin, des Airs des Têtes, des Attitudes et de l'Expression.

Le *dessin*, ainsi que les *airs des têtes*, les *attitudes* et l'*expression*, qui en dépendent tous trois, sont soumis à la règle, que la définition de la peinture impose sans distinction à toutes ses parties, qui est, qu'elles doivent, chacune pour sa part, concourir à imiter l'objet, *tel* qu'on peut le voir ou le concevoir visible dans la nature. D'où suit que, si les formes d'un objet sont déterminées, soit en réalité, soit dans l'opinion

commune fondée sur le caractère qu'on lui suppose, le *dessin* et ses trois dépendances doivent y être conformes pour être *bien rendus*. Dans les objets imaginaires et fantastiques, le peintre peut choisir les formes à son gré; mais, si elles déplaisent au spectateur, il aura péché contre le *bon choix*.

Plus le *dessin* sera correct et exactement semblable à son modèle, mieux les *airs des têtes* seront diversifiés et appropriés à chaque caractère particulier, enfin, plus les *attitudes* et l'*expression* seront variées, naturelles, bien balancées et conformes à l'action et aux affections de l'ame qu'exige le sujet; plus ces parties contribueront, chacune pour soi, au *bien rendu* du tableau, dans la proportion qu'elles seront plus ou moins parfaites. Proportion, dont le spectateur trouvera la balance, dans les idées des choses réelles qu'il a puisées dans la nature, ou dans les idées des choses fabuleuses, qu'il puisera dans la différence des caractères qu'on leur attribue.

Cette *balance* est beaucoup plus facile que mes lecteurs la croiront en général, accoutumés qu'ils sont au ton imposant, avec lequel beaucoup de peintres raisonnent sur l'importance et les difficultés du *dessin* et des parties qui en dépendent, sur-tout quant au corps humain! La manière décidée, dont ces peintres s'expriment, en impose à leurs auditeurs au point de les rendre timides; car ceux-ci comparent l'ignorance qu'ils se supposent avec la suffisance de ceux-là, oubliant que l'artiste fait les tableaux, mais que le public

public les juge! Il n'est donc pas étonnant, qu'ils n'osent s'en fier à leurs propres yeux, ni s'accoutumer à juger par eux-mêmes, dans la copie, ce qu'ils jugent chaque jour si bien et si hardiment dans l'original.

En effet! Ne voit-on pas, à chaque instant, les personnes de l'un et l'autre sexe, juger, avec autant de justesse que de facilité, si le corps d'un individu et chacune de ses parties sont bien ou mal formés, bien ou mal proportionnés? Si les traits du visage le rendent beau, joli, aimable, noble, intéressant ou non? Si son caractère extérieur correspond à son état? Si sa *mimique*, ou son expression est naturelle ou grimacière? Si ses mouvemens sont gracieux et faciles, ou gauches et guindés? En un mot, ne voit-on pas les hommes en général mettre en pratique dans ce cas, à l'égard de leurs semblables, une science, qu'ils possèdent, sans presque s'en douter, et que le peintre, qu'ils regardent comme un oracle en cette partie, a tant de peine à mettre, avec succès, en pratique dans ses tableaux? Tant il est plus aisé, de juger si une chose est parfaite, que de la rendre telle!

Une autre cause, qui empêche les hommes de parvenir à juger le *dessin* et ses dépendances, c'est, qu'en regardant un tableau, ils sont d'abord frappés par l'effet magique, du *coloris* et du *clair-obscur*, qui les attire au point, de négliger l'attention qu'ils devroient au *dessin*! Ce défaut ne se corrige guères que par l'habitude de voir.

Pour ne pas perdre tout le fruit de ce que je viens d'avoir dit, je prie le lecteur, de ne pas y passer à la légère! Il doit y prêter d'autant plus d'attention, qu'il y trouvera renfermés, en peu de mots, la substance et le résultat de tant de dissertations, et de tant de volumes, dont la perfection du *dessin* et des trois parties qui en dépendent est l'objet principal, et qui enseignent, par de longs discours, ce que les Grecs ont si bien fait sentir, par une seule allégorie, en donnant les trois Graces pour compagnes fidelles à la Déesse de la Beauté! Par là ils nous ont appris, que toute beauté consiste dans la bonne forme, la bonne couleur et les mouvemens gracieux et faciles : trois qualités, qui seules, selon eux, pouvoient produire la beauté parfaite, et dont les Graces étoient l'emblême chez eux!

Le lecteur y trouvera en même tems, de quoi résoudre le problême des disputes interminables, entre les enthousiastes de l'antique et du beau idéal, et les partisans nombreux de la belle nature!

Pour faciliter l'intelligence de ceci, par un exemple très-connu, je citerai l'application judicieuse, que le grand *Rubens* a faite de la règle ci-dessus, en prenant, pour modèle de son bel *Apollon*, celui du *Belvédère*, dans son admirable allégorie sur le gouvernement de la Reine au *Luxembourg*, et en se servant de la nature même, pour modèle des portraits du bon *Henri IV* et de *Marie de Médicis*, si souvent représentés dans ses tableaux allégoriques sur cette Reine; dans

lesquels, en homme de bon sens, il a préféré se servir de portraits plus laids, mais ressemblans, plutôt que de portraits plus beaux, mais imaginaires ; sacrifiant ainsi, avec beaucoup de discernement, une fiction plus agréable à une vérité plus utile !

Peut-être aussi son génie pénétrant, convaincu que ceux, qui savent apprécier les choses, ne sont guères éblouis par les beautés factices, qu'on donne si libéralement à tous les personnages dans les tableaux d'histoire, sans presqu'aucune exception, au point même souvent qu'on les diroit tous frères et sœurs, peut-être, dis-je, a-t-il voulu laisser, à la postérité, une preuve de fait parlante, qu'un homme est toujours homme, fût-il roi ou héros ! La beauté, qu'il s'est plu à donner aux figures, qui ne sont qu'accessoires dans ces mêmes tableaux, semble donner du poids à cette conjecture.

Article VIII.

De la Perspective linéaire.

Deux sortes de *perspectives* sont nécessaires, à tout tableau qui a de l'enfoncement, ou qui représente plusieurs plans, lesquels s'éloignent successivement de plus en plus de notre vue.

La première de ces *perspectives*, appellée *linéaire*, sert à donner, aux objets, les justes dimensions, qu'exigent les distances respectives qui se trouvent entre eux et l'œil du spectateur : la

grandeur apparente des objets diminuant toujours, dans la nature, en raison inverse de la distance.

Cette *perspective*, qui fait partie du *dessin*, a été plus ou moins connue déjà dans l'antiquité. Elle dépend de règles fixes et certaines, fondées sur des principes mathématiques qui, au moyen du point de vue ou de l'œil, des points de distance, ainsi que de la ligne de terre, ou base du tableau, la ligne d'élévation et celle qu'on nomme *horizontale* et *ligne d'enfoncement*, guident, avec une certitude absolument mathématique, la main du peintre. Celui-ci seroit donc inexcusable, si, par paresse, il négligeoit de faire concourir, au *bien rendu* du tableau, cette *perspective*, qui n'exige de lui que l'emploi de la règle et du compas! Les Grecs employoient déjà la géométrie dans la perspective dont il s'agit. *Pietro di Borgo San Sepolcro,* mort vers 1460, en fit renaître l'usage, que *Brunelleschi*, autre artiste florentin, perfectionna par des principes.

Article IX.

De la Perspective aërienne.

La seconde de ces *perspectives*, nommée *aërienne*, était inconnue aux anciens. Elle n'a été découverte qu'au quinzième siècle, et peu à peu perfectionnée. C'est elle, qui donne aux couleurs *propres* le ton, qui les rend *locales* et les fait paroître sur leur vrai plan, par une magie, qui peut contribuer infiniment au *bien rendu* de l'ou-

vrage. Elle est fondée sur ce, que la masse d'air, entre l'objet et l'œil du spectateur, augmente en raison directe de la distance; d'où naît un obstacle, toujours proportionné, qui affoiblit le rayon visuel partant de l'objet vers l'œil, et qui par conséquent le lui représente moins distinctement et sous une teinte plus adoucie. Aussi, plus un objet est éloigné, moins les clairs, les ombres et les demi-teintes y deviennent visibles; et sa couleur *propre* en est d'autant moins apparente, qu'elle est plus modifiée par le ton général du plan où il se trouve.

Le moindre défaut, contre cette partie, nuit beaucoup au *tout-ensemble* : et, si le défaut devient choquant, il détruit toute l'harmonie et toute la magie du tableau. Pour juger, si cette *perspective*, ainsi que sa compagne, sont *bien rendues*, le spectateur n'a qu'à faire abstraction de la grandeur totale, et à se transporter en idée dans la nature. Celle-ci lui fera d'abord connoître, si l'original d'un tel tableau présenteroit la même *perspective* chez elle.

C'est contre la dernière de ces *perspectives* qu'ont si souvent péché les plus grands maîtres italiens, sur-tout lorsque leur composition renfermoit quelque scène aërienne accessoire, qu'ils avoient la mal-adresse, de rendre avec une force de couleur, égale à celle de l'action principale qui se passoit à terre! C'est ainsi que le *Dominiquin*, dans son martyre de *Ste.-Agnès* et dans sa Vierge du *Rosaire* qu'on voit au *Musée* de *Paris*, a

privé de tout effet et de toute vraisemblance ces deux immenses compositions, qui sont en hauteur, et dont chacune semble former deux tableaux, de force égale, l'un au-dessus de l'autre. C'est ainsi encore, que le couronnement de la Vierge de *Raphaël*, qu'on voit au même *Musée*, forme deux tableaux séparés, aussi fortement prononcés l'un que l'autre, tous deux également noirs et sans entente de *perspective* ni *clair-obscur*, dont celui d'en haut a été terminé par *Penni*, dit *le Facteur*, et celui d'en bas par *Jules Romain*, tous deux disciples de *Raphaël*.

Je me bornerai à ces trois exemples, choisis au hazard dans un nombre très-considérable d'autres, que je pourrois citer parmi les Italiens, chez qui les fautes, contre le *coloris* et la vérité qui en dépend, sont aussi communes, qu'elles sont rares parmi les Flamands. C'est pour cela même, que je me fais un devoir, de citer, parmi ces derniers, une faute du même genre, commise par *Gaspar de Crayer*, mais à un degré beaucoup moins choquant, dans son *Saint-Julien*, qui est au *Musée* de *Bruxelles*. Dans ce tableau, d'ailleurs très-bon et sur-tout remarquable par la vérité étonnante de toute sa partie inférieure, cet artiste si distingué, et si généralement connu pour un bon coloriste, a rendu le *Christ*, qui s'élève en l'air, si peu aërien; qu'en le voyant la première fois, je n'ai pu m'empêcher de dire, qu'il pèse le double, au moins, de ce qu'il devroit peser!

Article X.

Des Couleurs propres, et des Couleurs locales.

Le *coloris* d'un tableau, de même que celui de l'univers entier, n'est composé que de couleurs *propres* et de couleurs *locales*, dont l'ensemble produit ce qu'on appelle le *ton général* d'un ouvrage de l'art.

La couleur *propre* est celle, qui appartient à chaque objet particulier, abstraction faite de tout ce qui l'environne, du lieu où il se trouve, et de la lumière dont il tire son jour. D'où suit nécessairement, que tous les reflets, les demi-teintes, les teintes aëriennes et même les ombres, n'étant pas inhérens au corps qui les tire tous d'ailleurs, ne peuvent lui appartenir comme *propres*, mais doivent être rangés parmi les couleurs *locales*. Car, quoique les ombres semblent être inséparables de l'objet, elles lui sont si étrangères, qu'elles disparoissent et changent de place dès qu'on le remue. Aussi ne sont-elles autre chose, qu'une privation, plus ou moins forte, de la lumière, et toujours dépendante de la situation où la partie ombrée se trouve.

Bien plus! Les couleurs *propres* sont si généralement influencées et modifiées par l'air, par la lumière et par tous les corps environnans, qu'on pourroit dire avec raison, que chaque objet n'offre que des teintes plus ou moins *locales* au peintre, et que par conséquent il ne peut guères

en employer d'autres dans son ouvrage. La lumière d'une bougie, qui change souvent le bleu en vert, prouve, qu'il faut bien peu de chose pour qu'une couleur, de *propre*, devienne *locale*; comme *Schalcken* l'a su démontrer en pratique, d'une manière tout-à-fait surprenante, dans son charmant tableau à la bougie, qui fait partie de ma collection; où le spectateur trouve avec surprise que ce, qui de loin lui paroissoit bleu, devient vert à ses yeux en le regardant de près!

Il n'est donc pas vrai, à la rigueur, de dire, comme font ceux qui ont écrit sur la peinture, que les couleurs *propres* sont celles, qu'on voit au premier plan. Là, comme par-tout ailleurs, elles sont la plupart modifiées par les couleurs réfléchies de plusieurs objets voisins: sans parler de l'effet, plus ou moins sensible, de l'air et de la lumière. Celle-ci, sur-tout, exerce un tel empire sur les objets du premier plan, que, par-tout où elle tombe directement, elle fait disparoître et anéantit pour ainsi dire la couleur *propre*, pour y substituer la sienne, dont l'effet diminue et disparoît à son tour, pour laisser reparoître la couleur *propre* dans la même proportion, à mesure que la lumière tombe plus obliquement sur l'objet: et voilà le principe qui, sous un pinceau habile, rend le noir même à-peu-près blanc, aux points d'incidence perpendiculaire des rayons lumineux!

C'est la parfaite intelligence, de ce principe interessant, qui rend les ouvrages de *Rubens* et

de ses meilleurs élèves si supérieurs pour la vérité magique du coloris. C'est elle qui explique, pourquoi ils ne font paroître la couleur du sang à travers la peau fine et transparente des Flamands, et sur-tout des Flamandes, qu'en proportion que l'effet de la lumière s'amortit dans les parties fuyantes ; et pourquoi le rouge domine davantage dans celles, en général, qui ne sont éclairées que par une lumière de reflet, trop foible pour dénaturer la couleur *propre*, qui peut même souvent s'en trouver renforcée par la couleur du corps dont part la lumière réfléchie; comme il arrive, quand une partie charnue réfléchit sur une autre; ce qu'on remarque sur-tout vers les extrémités.

Je pourrois m'étendre beaucoup plus, sur un sujet si riche en observations : mais je crois en avoir dit assez pour démontrer, que tout ce que l'on peut soutenir sans s'écarter du vrai, touchant la couleur *propre* au premier plan, c'est que, n'y étant pas exposée nécessairement par-tout à des influences étrangères, comme cela lui arrive toujours dans les plans éloignés, elle s'y fait mieux reconnoître, dans toutes les parties qui ne sont pas trop maîtrisées par la lumière dominante ou par des reflets colorés.

Ce que je viens d'avoir dit fait voir suffisamment, que la couleur *locale* n'est que la couleur *propre* elle-même, mais modifiée de différentes façons, selon les circonstances, par le ton que lui donnent la lumière ou sa privation, par l'effet

de l'air interposé entre elle et l'œil, enfin par les couleurs, que les corps voisins réfléchissent sur elle, et qui y produisent souvent les plus piquans effets, dont, entre mes trois tableaux de *Gio Batta Weenix*, les deux à grandes figures donnent des exemples séduisans ! Quant à l'influence de la lumière, sur les couleurs *locales*, une des preuves les plus à la portée de tout le monde est, que les objets en plein air diminuent de force, et disparoissent plus promptement, en proportion que le soleil éclaire plus fortement le plan reculé où ils se trouvent.

Cette observation, et beaucoup d'autres qui y sont analogues, m'ont convaincu, que la lumière influe en général, plus que l'air même, sur les couleurs *locales ;* quoique ceux qui ont écrit sur l'art semblent attribuer celles-ci, pour ainsi dire, exclusivement, à l'interposition de l'air et aux vapeurs dont il se charge. Cette remarque, utile pour tous les peintres, devient d'autant plus indispensable aux paysagistes, que, sans elle, la perspective aërienne, par une représentation fausse et maniérée, rendroit inutiles les justes proportions et les contours exacts, tracés par la perspective linéaire. Une autre remarque non moins intéressante est, que la couleur des ombres *portées* dépend sur-tout de celle de la lumière, et par conséquent, de l'état de l'athmosphère. De ce principe résulte, que le *bleu* fait toujours la base d'une ombre *portée*, quoique souvent le rouge et le jaune puissent le modifier et même

l'altérer au point de rendre l'ombre plus ou moins verdâtre ou *violâtre*, selon l'état actuel de l'athmosphère et le moment du jour, ainsi que de la saison de l'année.

C'est ici le champ le plus vaste, qu'offre la peinture à ses élèves, et où un succès complet étonne l'imagination ! C'est ici, où l'artiste, sans autre secours que l'étude d'une nature variée à l'infini, s'il veut que son tableau devienne *bien rendu* quant au *coloris* dont dépend l'ame de son ouvrage, doit faire preuve d'une persévérance infatigable, d'un esprit observateur et pénétrant, d'un profond discernement, d'une excellente judiciaire, et, j'ose ajouter, d'un génie vraiment créateur !

En diront ce qu'ils voudront les prôneurs exclusifs intéressés du *dessin* et de ses parties ! Le coloriste ne trouve pas, comme eux, des traités et des livres entiers, remplis de principes démontrés par des figures, qui puissent le guider dans son travail. Il n'a pas à la main, comme eux, des modèles de toute espèce, dont il puisse devenir l'imitateur servile. Il ne peut pas, comme eux, implorer le secours de la règle et du compas. Chaque coup de pinceau doit sortir de sa tête. Tout devient création, chez lui, dans l'exécution. Il ne peut effacer ses traits comme ceux du crayon, recommençant vingt fois pour en réussir une. La moindre erreur peut gâter son ouvrage. Chaque partie, dans son travail, exige une touche à part. Le crayon dessine un squelette : son pin-

ceau crée un corps vivant! Quelle est donc la raison, que tant de peintres affectent de mépriser le *coloris* et portent le *dessin* aux nues? La voici: si je ne me trompe pas!

A peine un jeune élève, qui annonce des dispositions, a-t-il appris à manier le crayon avec un peu d'adresse, que la mode établie, l'amour-propre, les protections, les faveurs et les encouragemens de toute espèce, le font partir pour l'*Italie*! Mot, que nos anciens artistes savoient prendre à la lettre en la parcourant toute entière; mais qui, chez la plupart de nos modernes, ne signifie plus que la ville de *Rome;* où, une fois arrivés, le dessin seul, dont ils y entendent chaque jour de nouveaux éloges, prend tout leur tems et les occupe tout entiers. Il n'est pas un Romain, qui ne leur dise, conformément au système absurde de son école, que tout tableau bien dessiné est toujours assez bon, et que le coloris n'y vient que pour la forme, mais n'ajoute plus rien au vrai mérite de l'ouvrage!

Adoptant une erreur si dangereuse, que tant d'autorités lui rendent respectable, le jeune élève en fait sa règle de conduite, ne rêve que dessin, s'en occupe sans relâche et lui consacre ses plus belles années! Mais lorsqu'enfin, son tems presque écoulé, il se rappelle, que tout tableau exige des couleurs, au moins comme accessoire indispensable, d'après l'aveu de ceux-là même qui l'ont si bien instruit, il court à la boutique, achète une palette garnie de ses couleurs, se met

au chevalet, et devient peintre, en autant de jours quelquefois, qu'il a passé d'années pour devenir dessinateur !

De retour dans sa patrie, que fera notre artiste ? Admirant les chefs-d'œuvres d'un si grand nombre de nos anciens coloristes, reviendra-t-il de son erreur ? Non ! L'intérêt d'un côté, l'amour-propre de l'autre, s'opposeront à cela ! Se refusant à parcourir une nouvelle carrière, dont sa propre foiblesse en cette partie lui exagère la longueur, il trouve plus facile, de décrier le mérite des anciens, qu'il désespère de pouvoir imiter ! Il censure les peintres d'histoire, comme mauvais dessinateurs ; il méprise les autres artistes, comme *peintres de genre*, et nomme sans façon, *magots*, les figures les plus spirituelles !

La haute opinion, qu'inspire, aux ignorans, un peintre qui arrive de *Rome*, ne tarde pas à lui donner des partisans, dont il lui est facile de faire autant d'*échos* en faveur du *dessin*, en les éblouissant par des discours et des termes de l'art, où ils n'entendent rien, et qui le font passer à leurs yeux pour un grand oracle ! Il sait jouir, en homme habile, de son triomphe, et s'y maintient par les sarcasmes contre les coloristes qui le lui ont acquis ! Bientôt, s'érigeant en arbitre de toute production de l'art, il parcourt dédaigneusement les sanctuaires qui en renferment les merveilles, annonçant tout au plus par quelque coup de tête l'approbation, toujours restreinte, qu'il accorde, malgré lui, à un tableau sur mille,

entre tous ceux qui n'ont pas, comme lui, l'honneur de venir de l'Italie. Par cette conduite, qui fait pitié au vrai connoisseur, il devient le fléau de tout jeune amateur, en ne témoignant que mépris pour tout ce que celui-ci possède, et en le mettant au désespoir par des principes, directement contraires au sentiment, non suspect, que ses yeux, son goût inné et sa conviction interne, appuyés sur la nature, lui ont inspiré!

Vous donc, qui formez des collections de tableaux, méfiez-vous des jugemens intéressés de ces hommes à ton tranchant, qui prétendent apprécier les ouvrages d'autrui et ne savent pas apprécier les leurs; et qui, comme l'observe le judicieux *De Piles*, « s'imaginent, qu'ils passe» ront pour de grands connoisseurs, quand ils » diront qu'un bras est estropié, qu'une jambe » est trop longue, qu'une action est forcée, quoi» que le tableau soit bien dessiné, et que les » endroits qu'ils reprennent soient très-corrects »!

Après cette digression, que la grandeur du mal que j'y dénonce rendoit fort nécessaire, je vais retourner sur mes pas, pour achever ce qu'il me reste encore à dire touchant le *coloris*.

Article XI.

Du Ton général du Coloris.

L'on a vu que l'ensemble, qui naît des couleurs tant *propres* que *locales*, produit ce qu'on nomme en peinture le *ton général du coloris*.

Celui-ci, selon que le peintre aura bien ou mal choisi ses couleurs et qu'il les aura bien ou mal assorties, deviendra conforme à la nature et sera bon et *bien rendu*, s'il est agréable, suave, pétillant avec sagesse, harmonieux, chaud, argentin, vaporeux, doux, moëlleux, ou vague, en un mot, s'il plaît au spectateur. Il sera mauvais, au contraire, s'il est froid, monotone, gris, noir, roux, rouge, papillotant, sans accord, crud, ou choquant par l'union mal ménagée des couleurs ennemies, telles que du bleu avec le jaune, ou du vermillon avec les verts; en un mot, s'il déplaît à l'œil. Mais le *ton* pourra séduire encore, sans être bien rigoureusement conforme à la nature, lorsqu'il semble avoir voulu rendre celle-ci plus agréable par un *ton*, assez heureusement maniéré pour ne pouvoir déplaire. Tel est le *ton* vineux ou pourpre, dont *Poelemburg* a su faire un emploi qui a séduit jusqu'à *Rubens* lui-même : tel est celui encore, qu'on appelle *fleuri*, qui enchante dans certains intérieurs d'*Adrien Van Ostade*, et qui flatte si agréablement dans les ouvrages du *Baroche*, quoiqu'en disent les Romains, ces ennemis obstinés du bon *coloris*, qui ne cessent de le lui reprocher : peut-être uniquement, parce que sa réussite en cette partie rend plus choquant le mauvais *coloris* de leur école, dont il était élève?

J'ai dit ci-dessus, en termes généraux, que le *ton du coloris* est l'effet du choix et de l'assortiment des couleurs. Ici j'ajouterai, que la bonté de ceux-ci est à son tour l'effet de leur confor-

mité avec la nature qui, selon l'instant et les circonstances où le peintre la prend pour son modèle, lui impose impérieusement la loi sur le *ton général* qu'il doit donner à son tableau.

Pour rendre plus intelligible, par des exemples, ce principe général, qui est de la plus haute importance dans la peinture et dans le jugement des tableaux, j'observerai, que la lumière, qui donne le jour aux objets qu'elle éclaire, leur donne en même-tems plus ou moins le *ton* de sa propre couleur; d'où suit nécessairement, qu'elle doit décider plus que toute autre chose du *ton général* qu'exige le *coloris* d'un tableau.

A cette observation j'ajouterai que, quoique les lumières artificielles restent toujours les mêmes à notre égard, il n'en est pas ainsi de celle qui provient du soleil, ni même de celle que la lune emprunte de lui. Nous voyons la lune plus sombre ou plus claire, plus pâle ou plus brillante, plus blanche ou plus rougeâtre, selon l'état de l'athmosphère où passent les rayons solaires qu'elle reçoit et réfléchit. Les rayons, que darde le soleil, varient, par la même raison, de couleur et de teintes à notre égard, quoiqu'au fond ils restent toujours les mêmes.

Ces changemens de *tons*, dans la lumière de ce grand astre, dépendent souvent de circonstances accidentelles, et se ressentent alors de l'instabilité des causes qui les produisent. S'il en résulte un effet agréable, l'artiste judicieux pourra s'en emparer; sinon, il doit les éviter.

Les

Les changemens invariables et constans, dans la couleur des rayons solaires relativement à nous, sont ceux, qui trouvent leur origine dans les situations respectives de cet astre à notre égard, lorsqu'il se lève, se couche, ou qu'il s'approche du milieu de son cours journalier; de même lorsqu'il est proche ou éloigné de notre climat, dans sa course annuelle. La connaissance des changemens de cette espèce est indispensable à tous les peintres, sur-tout à ceux qui s'occupent du paysage, lesquels, par ce moyen, peuvent pousser la magie jusqu'à fixer l'instant du jour dans leur ouvrage.

C'est ainsi que, dans un soleil couchant, ils répandent, sur tous les plans, l'effet, que doit y produire la couleur rougeâtre de ses rayons; d'où naît, dans le tableau, un *ton* chaud général de même nature, et des ombres portées fort longues. Ce *ton* devient souvent vaporeux, par les exhalaisons, que le soleil n'attire plus en cet instant.

Lorsque, vers le milieu du jour, les rayons brûlans de cet astre dessèchent et jaunissent tout, l'artiste en imite l'effet par une teinte générale, qui produit un *ton* chaud et jaunâtre. Il y joint des ombres courtes, conformes à l'élévation, du soleil, si bien désignée dans le vers suivant:

Tempus erat, quo sol, minimas, altissimus, umbras Projicit.

C'étoit l'instant, auquel le soleil, le plus haut
Fait l'ombre la plus courte.

Enfin, par un *ton général* clair, non vaporeux, plus ou moins froid et dur, et par des ombres portées très-longues, l'artiste habile sait imiter, avec succès, l'instant du jour, où le soleil commence à dissiper le froid des nuits et la rosée. J'ajouterai, qu'en général l'aurore tient, plus ou moins, de la couleur de rose, du jaunâtre, ou même de l'argentin; et le crépuscule, de l'orangé, du rouge ou du violet.

Outre ces *tons généraux*, que produit la lumière du soleil par ses différentes positions à notre égard dans sa carrière, et ceux qu'elle peut produire par les circonstances accidentelles qui influent sur sa couleur *propre*, dont j'ai parlé plus haut; l'air peut faire naître à son tour des *tons généraux*, tantôt bons, tantôt mauvais, par son interposition entre l'œil du spectateur et l'azur du ciel. Un exemple de chaque espèce éclaircira ceci.

Le *ton argentin* d'un tableau, ce ton si recherché par les amateurs, n'est autre, que l'imitation fidelle de celui que prend la nature, dans les pays où les rayons du soleil ne sont pas trop perpendiculaires, chaque fois que l'air s'y trouve dans l'état requis de transparence, pour tempérer au point nécessaire, par son interposition, le bleu trop brillant d'un ciel pur, et pour en recevoir lui-même et transmettre ce *ton argentin* aimable, qui réjouit le spectateur, mais que le peintre doit se garder d'étendre aux figures ni au reste du premier plan, où tout deviendroit gris et froid,

ne pouvant paroître *argentin*, faute d'une masse d'air suffisante.

Le *ton gris* et *froid*, si déplaisant, paroît dans la nature, lorsqu'un nuage, reposant sur la terre, nous met dans un brouillard et nous cache le ciel; ou lorsque tout l'azur de celui-ci disparoît derrière des nuages, plus élevés que le brouillard, mais massifs et continus.

Si les tableaux deviennent froids en péchant contre la nature, lorsqu'on y emploie des couleurs froides, telles que le noir, le blanc, le bleu, le verd pur et bleuâtre, sans y mettre les glacis qu'exige le ton de la lumière; ou s'ils le deviennent, pour n'avoir pas remédié par l'art au froid naturel des nuits et de la neige; ce sont des froids, que le peintre pouvoit corriger, comme je l'ai démontré plus haut : mais rien ne peut corriger le froid dans l'imitation d'un ciel, caché par l'espèce de nuages que je viens d'avoir dite, ou rendu tout invisible par un brouillard!

Avant de quitter ce sujet, je crois qu'il ne sera pas inutile, d'expliquer plus en détail mon opinion sur la matière, crainte qu'on s'y méprenne; sur-tout en remarquant, combien je me suis étendu sur le *coloris*, et combien peu, en comparaison, sur ce qui regarde le *dessin!*

Rien n'a pu m'engager à cela, que le mépris que manifestent tous les jours davantage, à l'égard du *coloris*, les peintres, qui reviennent de *Rome*, et qui finissent par remplir toutes les chaires publiques, pour cela même, qu'ils con-

noissent bien le *dessin*, en faveur duquel toutes les écoles pour les jeunes élèves semblent être établies par prédilection; au point que, pour le *coloris*, les commençans sont la plupart abandonnés à eux-mêmes, ou aux instructions précaires des maîtres particuliers. Tant il est vrai, qu'en général on paroît méconnoître l'importance prépondérante du *coloris*, dans l'art de la peinture, pour ne s'occuper que du *dessin!*

Je fais sans hésiter l'aveu, que j'estime et que j'admire, comme je dois, la perfection du *dessin* et des parties qui en dépendent, dont je connois parfaitement l'influence décisive sur le *bien rendu* de tout tableau. Mais je soutiens, qu'il n'en fait que la base indispensable, et que le *coloris* lui donne l'existence, comme partie principale, et bien plus difficile, à apprendre et à bien exécuter, que ne peut l'être le *dessin* le plus parfait.

Les enthousiastes de celui-ci ne m'en croiront pas, je le sais, sur ma parole dans une décision si nette, quelque fondée qu'elle soit sur la nature des choses et sur l'assentiment à-peu-près général des amateurs, ainsi que du public. Je m'appuierai donc, pour plus grande conviction, sur une autorité, qui a toujours eu un grand poids chez les dessinateurs, savoir, celle des anciens Grecs et Romains.

En effet! Les anciens faisoient un si grand cas du *coloris*, que les peintres les plus célèbres de l'antiquité, tels que *Parrhasius*, *Zeuxis* et *Apelles*, en étoient justement les plus grands coloristes. Aussi

leurs contemporains les ont-ils sur tout comblés de louanges, pour les beautés et la vérité qu'ils savoient produire par le bon choix de leurs couleurs. C'étoit dans cette partie sur-tout, qu'excelloit *Apelles*. C'est elle, qui lui a mérité tant d'éloges chez les anciens. Je n'en citerai que celui de *Properce*, qui, pour donner la plus haute idée possible de la beauté du teint de sa maîtresse, n'emploie que ces mots :

Qualis Apelleïs est color in tabulis!
Tel qu'est le coloris dans les tableaux d'Apelles !

Sa Vénus *Anadyomène*, dans l'isle de *Cos*, qui étoit son chef-d'œuvre, a fait dire à *Ciceron*, livre 1er. de la nature des dieux, *La Vénus de Cos n'est pas un corps, mais quelque chose de tout semblable : et ce rouge fondu et nuancé de blanc n'est pas du sang, mais paroît l'être.*

Ovide, voulant faire l'éloge le plus flatteur du teint d'*Adonis*, dans son enfance, se borne à dire, qu'il ressembloit à celui qu'on donnoit aux amours dans les tableaux !

Qualia namque
Corpora nudorum tabulâ pinguntur amorum,
Talis erat! OVIDE.

Mais, entre tous les anciens, celui qui, selon moi, a poussé le plus loin la préférence qu'ils accordoient au *coloris* sur le *dessin*, c'est *Ammonius* qui, à la dixième cathégorie d'*Aristote*, dit *que le peintre peut bien tracer les contours et les pro-*

portions d'un homme, mais que ce n'est qu'avec le secours de la couleur, qu'il parvient à en faire un Socrate ou un Platon.

J'ajouterai, que *Plutarque* dit que, *dans la peinture, nous sommes plus frappés des couleurs que du dessin, parce que ce sont elles qui produisent la ressemblance et l'illusion.*

Ces paroles de *Plutarque* renferment ma profession de foi sur le *coloris* et le *dessin* ; car, si le dessinateur le plus distingué trace, avec tous les soins possibles, le *dessin* d'une rose; il n'en aura fait, jusque-là, qu'une copie si peu parfaite, qu'elle laissera ignorer, à quelle des espèces assez nombreuses des roses, rouges plus ou moins foncées, pourpres, jaunes ou blanches, elle appartient : mais si, avec tout l'art possible, il anime cette fleur, en l'embellissant par sa couleur naturelle ; alors il aura poussé l'illusion au point, que plus d'un spectateur voudra la prendre, pour respirer l'odeur, qu'il croira y appercevoir.

Je terminerai cet article par une vérité, qui ne laisse aucun subterfuge aux partisans *exclusifs* du dessin et des parties qui en dépendent, et qui consiste en ce, qu'une figure mal dessinée, mais bien coloriée, peut très-souvent encore trouver son modèle effectif dans les difformités des corps qui fourmillent dans la nature, et peut devenir ainsi une imitation parfaite; au point même, de faire illusion, et de remplir à la lettre ce que la *définition* de la peinture exige

d'un tableau : mais que, tout parfait que puisse être le dessin d'une figure, tant pour le choix que pour la correction, cette même *définition*, d'accord avec le bon sens, lui refusera toujours sa place parmi les tableaux, et la reléguera au portefeuille, dès qu'elle péchera par un coloris faux et contraire à la nature!

Aussi, quelque grands dessinateurs qu'aient été *Zeuxis* et *Parrhasius*, ces deux rivaux si célèbres, dont le premier inventa le modèle de la beauté la plus merveilleuse dans son *Hélène*, que les Crotoniates ne laissoient voir que pour de l'argent, et dont le second, renommé sur-tout par son dessin, se titroit lui-même de *prince de la peinture*, ils étoient si persuadés l'un et l'autre, que ce n'est pas le choix ni la correction du dessin, mais bien la vérité magique du coloris et du clair-obscur, qui décide de la supériorité d'un artiste, que l'un ne peignit que des raisins dans une corbeille, et l'autre qu'un simple rideau, lors du fameux défi, où ils se sont disputé la palme aux yeux de la Grèce entière!

Article XII.

Du Clair-Obscur.

Les parties dépendantes du *coloris*, dont il me reste encore à parler, sont le clair-obscur, la transparence, l'harmonie et l'effet.

Il n'est aucun terme de l'art, sur la signification duquel les opinions soient plus variées que

celui de *clair-obscur*, dérivé du mot composé italien *chiaro-scuro!* A s'en tenir au sens littéral, ce mot ne désigne qu'une chose *obscure* qui est *claire* en même tems. En ce sens, il pourroit désigner les ombres et les demi-teintes, toutes deux traitées avec l'intelligence requise pour que les premières ne deviennent pas opaques et les dernières pas *syropeuses* ou pesantes, mais que toutes deux restent transparentes au point de laisser appercevoir les couleurs et les formes qu'elles couvrent: comme il arrive dans la nature, où jamais aucune partie d'un corps, compris dans le cercle d'activité des rayons d'une lumière quelconque, ne disparoît entièrement sous l'ombre la plus épaisse, mais reste toujours plus ou moins visible, selon le plus ou moins de force des rayons lumineux, réfléchis ou poussés latéralement. J'ignore si ce terme a été autrefois employé en ce sens: mais je pense, que cette signification auroit été utile en ce, qu'elle rappelloit à l'artiste le devoir, d'observer la transparence dans les ombres et les demi-teintes.

En soit ce qui voudra! L'usage général a consacré aujourd'hui ce terme, pour exprimer, en un seul mot, le *jour* et l'*ombre*. Mais, comme *Vasari*, *Félibien* et les autres, qui en ont écrit, n'en ont donné à leurs lecteurs qu'une idée peu satisfaisante; et comme j'ai trouvé, que chacun l'entend à sa maniere, dans des sens plus ou moins restraints et plus ou moins différens; je me vois obligé, de rendre compte du sens, sous lequel je l'entends moi-même

parce qu'il m'a toujours paru le plus naturel et le plus utile : points, sur lesquels plusieurs personnes de l'art et quelques connoisseurs de mes amis sont d'accord avec moi. Je puis d'autant moins me dispenser de donner cette explication, qu'elle devient nécessaire pour mieux comprendre la description méthodique de mes tableaux, que je donnerai dans le second volume de cet ouvrage.

Le *clair-obscur* n'est autre chose, selon moi, que *la science du jour et de l'ombre. Léonard da Vinci* y a réussi le premier. Aucune partie de l'art ne contribue davantage à l'illusion, nécessaire au *bien rendu* du tableau. La magie en consiste, quand il s'agit d'un seul objet, par exemple d'une tête, en ce, que l'artiste habile laisse dans la clarté les parties qu'il veut faire saillir, en dégradant avec art la lumière, de façon qu'elles en reçoivent davantage en proportion qu'elles doivent être plus saillantes. D'un autre côté, il jette dans l'ombre les parties qu'il veut faire fuir ; ce qu'il a soin d'exécuter avec la même dégradation proportionnelle, et avec d'autant plus d'entente, qu'il n'y peut négliger aucun des reflets nécessaires, et qu'il doit même y ajouter, si l'effet l'exige, quelque *réveillon* ou échappée de lumière. Par ce procédé, ménagé avec toute la dextérité requise, la tête paroîtra sortir du tableau, les *méplats* (*) prendront une juste

(*) Ce terme d'attelier des peintres désigne les contours, tous plus ou moins arrondis, des parties extérieures du corps humain, dont en

rondeur, toutes les parties seront à leur place, et le tout se détachera du fond. C'est donc la combinaison du *jour* et de l'*ombre*, que j'appelle le *clair-obscur* de cette tête, dont tout l'effet dépend de la magie de celui-là.

Dans les sujets composés, ce *clair-obscur* sera celui de l'objet le plus saillant et le plus éclairé. De celui-ci, la lumière, portée successivement avec les gradations naturelles sur les autres objets, y produira autant de *jours* et d'*ombres*, c'est-à-dire autant de *clair-obcurs subordonnés*, dont la réunion fera, avec celui du premier objet, un *clair-obscur d'ensemble* ou *composé*, qui, joint aux *clair-obscurs*, modifiés par l'interposition de l'air dans les plans reculés, qu'on peut appeller *clair-obscurs aëriens*, formera le *clair-obscur général* du tableau.

De toutes les parties du *coloris*, aucune ne contribue autant au *bien rendu* et à la vérité magique d'un ouvrage, aucune n'influe plus directement sur son *effet*, ni attire plus puissamment l'œil du spectateur, aucune sur-tout n'est plus décisive pour l'illusion des raccourcis, que le *clair-obscur*; si ses différentes parties sont exécutées, disposées et liées avec l'art et l'accord, nécessaires à l'illusion qui doit en résulter.

C'est sur-tout cette partie magique du *coloris*,

---

général la forme n'est ni plate, ni exactement ronde. Il eût donc mieux valu les nommer *mi-plats*; ce qui eût fait entendre, qu'elles sont demi-plates!

qui rend les tableaux de tant de maîtres hollandois si généralement recherchés : c'est elle, qui contribue beaucoup à la gloire de l'école flamande : c'est elle enfin, contre laquelle tant de maîtres renommés, des écoles italiennes, ont péché ; mais où l'immortel *Corrège* s'est si fort distingué : tandis qu'elle prouve, que c'est à tort, qu'on a nommé *le Titien*, *Prince des coloristes !* Car, quoiqu'il possédât au suprême degré plusieurs autres parties du *coloris*, il a tellement méconnu celle-ci dans son harmonie générale, que ses fonds sont rarement d'accord avec le reste et très-souvent tout noirs ! Sa *Vénus*, de la galerie de *Dresde*, et son *Ecce homo*, dans celle de *Vienne*, deux de ses tableaux les plus renommés, sur-tout le dernier qui est une de ses compositions les plus capitales, offrent, entre tant d'autres, deux preuves frappantes de la vérité de mon opinion sur ce grand coloriste.

Article XIII.

De la Transparence.

Ce n'est pas sans raison, que les vrais connoisseurs font tant de cas de la *transparence* dans les tableaux. Car elle en augmente le *bien rendu*, par un charme inexprimable, qui séduit même les plus ignorans ! Tout l'artifice en consiste, dans les *glacis* toujours assez transparens pour laisser paroître, plus ou moins selon le besoin, les formes et les couleurs subjacentes : d'où seul peut

naître une conformité parfaite avec la nature.

La *transparence* n'est pas bornée aux ombres et aux demi-teintes, qui ne peuvent s'en passer; mais l'artiste habile sait en tirer également parti pour les draperies, les arbres et la plupart des objets qui entrent dans sa composition; rompant ainsi la crudité des couleurs, et donnant de la chaleur à celles qui sont trop froides.

Le grand *Rubens* et ses disciples ont excellé dans cette partie, ainsi que *Teniers*, *Pierre Neefs* le père, et beaucoup d'autres *Flamands*; la plupart des peintres de l'école *hollandoise* s'y sont également distingués. Parmi les Italiens, l'école de *Venise* en a fait, à l'exemple du *Titien*, un très-heureux usage. Mais je trouve, que *Paul Veronèse*, quoiqu'un peu trop crud dans ses *clairs*, a su se rendre remarquable par l'art, aussi magique que particulier, avec lequel il a traité ses ombres : art, dont on peut trouver la preuve par excellence, dans son étonnant tableau des noces de *Cana*, qui est au *Musée* de *Paris*, dont il fait un des premiers ornemens, quoiqu'en puissent dire les partisans outrés de l'idéal et du costume !

ARTICLE XIV.

De l'Harmonie.

L'*harmonie* des couleurs dans un tableau consiste, dans leur amitié, leur union, et même leur opposition, toutes tellement judicieuses et si bien ménagées, qu'il en résulte un accord parfait !

Sous le pinceau d'un artiste intelligent, les couleurs *propres* les moins flatteuses, celles même qui ont le moins d'amitié entr'elles, peuvent devenir très - agréables à l'œil, et contribuer puissamment à l'*harmonie* du tableau, par l'interposition de quelques autres couleurs; comme, dans la musique, des tons discordans se trouvent liés heureusement par des tons intermédiaires.

Le succès, de cette partie du *coloris*, dépend beaucoup du *clair-obscur*, qui, pour y concourir, ne doit présenter que des masses de *clairs* et d'*ombres* larges, et liées par des passages tendres, qui produisent *un tout*, bien dégradé, où rien ne papillotte. Ce succès ne dépend guères moins de l'emploi intelligent des couleurs foibles contre les fortes, et de celles-ci contre les foibles, ainsi que du bon choix des couleurs *locales*, dont aucune ne doit produire un effet plus marquant que ne l'exige la place qu'elle occupe: car alors elle produirait, sur l'œil, la même sensation pénible que produit, sur l'oreille, un faux ton dans la musique, dont l'*harmonie* connue peut donner une idée lumineuse de celle du *coloris*.

Il faut bien se garder, de confondre en rien la *monotonie* avec l'*harmonie*, dans la peinture; tout comme personne ne s'avisera de les confondre dans la musique. Le *bien rendu* de cette partie contribue, plus qu'aucune autre, à celui de l'effet flatteur d'un tableau.

Article XV.

De l'Effet.

L'*effet*, cette dernière partie du *coloris*, est le complément de toutes les autres, le vrai but de l'artiste, et le résultat de tout son travail. Il consiste dans l'impression, que produit un tableau sur la personne qui le regarde. Plus cette impression sera agréable, ravissante et attirante, *mieux* l'ouvrage sera *rendu*. Si, au contraire, cette impression ne produit rien de pareil sur le spectateur, et sur-tout si elle lui déplaît, le rebute ou le choque, elle porte dès-lors sans retour, avec elle, la condamnation du tableau dans son esprit! Dès-lors même tout ce que l'ouvrage pourroit avoir de mérite, par la composition, le dessin et les parties qui en dépendent, n'offre plus, aux yeux du connoisseur impartial, qu'un beau dessin, dont il regrette le mauvais emploi!

Un tableau aura d'autant plus de mérite, que l'*effet* en sera plus piquant, sans choquer la vérité, et plus grand, sans être trop outré. Je ne condamne pas tout-à-fait les effets que j'appelle *factices*, dont la nature n'offre aucun exemple réel, mais que le cerveau du peintre a pu concevoir visibles, comme il conçoit les êtres fabuleux. Néanmoins je préférerois toujours, qu'il s'en tînt à la nature même, qui lui en fournit d'assez piquans. Mais je ne puis approuver ces artistes qui, rompant toute mesure pour

donner plus d'*effet* à leurs tableaux, poussent jusque dans l'impossible l'opposition du jour et l'ombre, et ne produisent toute leur fausse magie, que par le contraste outré du blanc au noir!

Le *Caravage* et beaucoup d'autres *Italiens* nous ont laissé des preuves choquantes de cette vérité. Elle devient plus sensible encore, dans ceux qui, outre cette manière factice, en ont une naturelle aussi, par la comparaison de leurs tableaux des deux espèces. Tels sont le *Valentin*, *Annibal Carache*, *Le Guerchin*, et sur-tout le *Spagnolet*, duquel on ne peut assez déplorer l'aveuglement, qui l'a jetté dans un goût si mauvais, lorsqu'on contemple son admirable *Adoration des Bergers*, qui appartenoit à la princesse *della Regina* à *Naples*, et qui est maintenant au *Musée* à *Paris*!

Rembrandt et ses élèves nous ont laissé parmi les Hollandois, dans plusieurs tableaux, des exemples d'un effet factice trop outré, et même à fond tout noir : mais ils y font presque oublier ce défaut, absolument impardonnable, par la magie réelle, du *clair-obscur* parfait, qu'ils ont répandue sur les figures du premier plan. J'en dirai autant de beaucoup d'ouvrages de *Léonard Bramer*, qu'on donne pour disciple à *Rembrandt*, quoiqu'il ne l'ait jamais été, non plus que *Jean Lievens* et quelques autres, qu'on place à tort dans son école. Erreur, qui ne trouve probablement sa source, que dans la vigueur de leur coloris, et sur-tout de leur clair-obscur.

Article XVI.

De l'Empâtement.

Ayant fini ce qui m'a paru nécessaire à dire pour faire connoître, à mes lecteurs, les qualités qu'exige chacune des parties de la peinture, pour qu'un tableau soit de *bon choix* et *bien rendu*, je terminerai ce chapitre par examiner, en quoi la partie *manuelle* de l'art doit contribuer, pour sa part, au *bien rendu* d'un ouvrage, au moyen de l'*empâtement* et de la *touche*.

L'*emploi manuel des couleurs dans un tableau* est, selon moi, la définition de l'*empâtement*, dans le sens dont il s'agit ici. Il diffère de la *touche*, qui ne désigne que la manière dont l'artiste conduit chaque coup de brosse ou de pinceau, en ce, qu'il est le produit *matériel*, de la réunion de toutes les touches, dont le tableau est le produit *formel*.

La manière, dont un tableau a été *empâté*, peut contribuer beaucoup à son *bien rendu*, aux yeux du connoisseur. Elle peut, d'un autre côté, lui enlever ou rendre inutile une grande partie du mérite, qu'il pourroit avoir d'ailleurs. Elle suffit même souvent seule, pour décider sa condamnation chez l'amateur !

Pour que l'*empâtement* soit bon, il faut, qu'il soit bien nourri dans les parties claires, et qu'il soit mince et léger dans les parties brunes ou fuyantes; ou, s'il ne l'y est pas réellement, il faut au moins qu'il le paroisse, au moyen des glacis transparens.

Chaque

Chaque couleur doit s'y présenter nette, pure et fraîche, dans sa beauté et son éclat primitifs. Elle doit faire preuve, d'une main intelligente, légère, facile et ferme. Rien ne peut y paroître lourd, peiné, pesant, ni barbouillé. Un travail trop long ou mal-adroit ne doit pas l'avoir salie ou ternie, en la tourmentant trop, en la brouillant avec les couleurs voisines, ou en la *patrouillant* dans celles du fond. Elle doit être délicatement fondue à ses extrémités, avec la propreté et l'adresse requises, dans les couleurs voisines, ou liée avec celles-ci par des teintes *participantes*, judicieusement conduites.

Dans tout l'*empâtement* il ne peut se trouver ni sauts ni bonds entre les teintes qui se touchent. Tout doit y être fondu et dégradé avec art. Les contours de chaque objet doivent sur-tout être fondus avec la plus grande intelligence et justesse dans tout ce qui leur sert de fond. Car, s'ils le sont trop peu, ils deviendront tranchans, secs et comme des découpures : s'ils le sont trop, ils se colleront au fond, rendront l'ouvrage mol et sans force, et y détruiront toute la magie de l'air environnant.

Cette règle a néanmoins certaine latitude, dont les génies supérieurs savent tirer parti, chacun à sa façon. Deux merveilleux tableaux, qui sont au *Musée* à *Paris*, l'un à côté de l'autre, confirment singulièrement cette observation.

L'un représente *les noces de Cana*, par *Paul Véronèse;* l'autre le *Christ foudroyant l'hérésie*,

de la main de *Rubens*. Ces deux tableaux capitaux se disputent la palme pour l'*effet* et pour le *coloris*, quoique les contours dans le premier soient beaucoup moins fondus que dans le second; et, par cette différence même, ils démontrent deux vérités, très-intéressantes pour découvrir la différence entre les causes des bons *effets* qu'on rencontre dans les ouvrages des maîtres différens. L'une est que, moins les contours seront fondus, pourvu qu'ils ne soient pas tranchans, mieux les figures s'en détacheront du fond et mieux l'œil se promènera autour d'elles; mais que l'ensemble de l'ouvrage en deviendra moins moëlleux et plus sec. L'autre vérité est que, plus les contours seront fondus, légers et fuyans, sans tomber dans la mollesse, plus en proportion les corps s'arrondiront par derrière, et plus le tableau en deviendra moëlleux et harmonieux dans son *ensemble*; mais qu'en même-tems les figures n'en repousseront plus si loin le fond sur lequel elles se trouvent.

Le *manuel* de l'art ne faisant partie de mon travail que quant à ses effets, je me vois forcé à me restreindre autant que possible dans mes observations sur l'*empâtement*, qui me meneroient au-delà de mon but et ne pourroient intéresser que les seuls artistes. Mais je ne puis m'empêcher, de jetter encore un coup-d'œil rapide sur ce qui regarde plus directement le *bien rendu* des tableaux.

Je parlerai d'abord de l'*impression*, l'*apprêt* ou premier fond à l'huile, que les artistes mettent

ou font mettre sur la toile ou le panneau, avant de commencer à peindre leur sujet, et auquel chacun d'eux donne la teinte qui lui convient pour son ouvrage, ou que lui dicte son caprice.

La quantité immense de tableaux, dont les fonds bruns-roux ont causé la ruine ou gâté le *ton*, en détruisant les couleurs dont on les avait couverts, doit empêcher les peintres d'employer des ocres pour leurs fonds. Ceux qui les font blancs, ou gris-blancs, assurent la durée de leur ouvrage. Quelques-uns même ont su tirer parti de cette espèce de fond, dont le grand *Rubens* s'est servi avec tant de succès, pour ses *laissés* savans, en n'y mettant pour glacis qu'un peu d'huile à peine colorée. Pratique, qui fait distinguer son travail de celui de tous ses disciples, comme je le dis, au volume suivant, dans l'analyse que j'y donne, de son inimitable chef-d'œuvre qui représente *Elisabeth chez Marie*, et du portrait d'un *Augustin*, qui font partie de ma collection.

J'observerai encore, au sujet de l'*apprêt*, que les artistes, qui ont l'imprudence de peindre leurs ébauches sur un fond de craie sans le couvrir d'une couleur à l'huile, ne verront jamais leurs tableaux se conserver au point, de parvenir à la postérité tels qu'ils ont voulu les rendre. J'ajouterai néanmoins, que plusieurs très-bons peintres, sur-tout des 15e. et 16e. siècles, ont employé avec beaucoup de succès l'*apprêt* blanc, pour y dessiner et esquisser, à l'huile, leurs sujets avec tous les accessoires, qu'ils couvroient ensuite

d'une couleur à l'huile, convenable et transparente. Pratique, qui leur donnoit la facilité de tirer parti de leur fond même, chaque fois que les parties fuyantes le rendoient nécessaire.

Non seulement toutes les couleurs qui composent l'empâtement doivent être parfaitement broyées et très-fines, sur-tout pour les petits tableaux, afin de ne pas nuire à la netteté du travail ; mais les fonds doivent aussi être parfaitement adoucis avec la brosse de blaireau : sans quoi les glacis deviendroient mal unis et raboteux.

Tout tableau, où le peintre s'est contenté de finir sur l'ébauche, en ne la couvrant même dans les clairs que d'un peu de couleur fort mince, ne peut être durable, sur-tout s'il y a employé beaucoup d'huile : car celle-ci mangera bientôt ces couleurs si peu épaisses, et finira par les faire mourir. Si les grands maîtres n'ont souvent mis que des glacis sur leurs fonds, dans les parties brunes et demi-teintes, ils ont eu soin d'employer le moins d'huile que possible. En revanche ils ont su rendre leurs tableaux solides, en bien nourrissant et *empâtant* comme il faut les parties claires et saillantes, au point de fixer par-là pour toujours l'éclat et la fraîcheur de leur ouvrage. Conduite, qui assure à la postérité la jouissance de leurs chefs-d'œuvres.

Cet *empâtement* des clairs a néanmoins des bornes. Les outre-passer, c'est donner dans la charge, ou faire preuve en public qu'on ne sait pas em-

ployer comme il faut les ressources ordinaires de l'art. Il est vrai, que les grands tableaux faits pour être vus de loin, sur-tout s'ils sont peints sur toile, souffrent, et demandent même, des couleurs plus épaisses, pour en assurer et conserver l'effet, et pour empêcher les crévasses. La différence qu'offrent les ouvrages de *Rubens*, peints sur panneau, qui étonnent et enchantent par la légèreté et la transparence de leur *empâtement*, et ceux qu'il a peints sur toile, lesquels sont toujours empâtés du double et même davantage sur-tout dans les clairs, prouve, combien ce grand coloriste a senti la nécessité de ce principe! Mais ceux qui se seroient avisés d'empâter leurs couleurs au point de faire bosse pour en augmenter l'effet, chose qu'on raconte de *Rembrandt* en forme d'éloge mais dont je n'ai jamais trouvé la preuve parmi le grand nombre de ses ouvrages que j'ai vus, ceux-là, dis-je, auroient manifestement péché contre la définition même de la peinture, qui défend d'employer les couleurs *en relief.*

Ceux qui se sont servi d'or ou d'argent en feuilles dans leurs ouvrages, ou qui y ont enchâssé des pierres fines ou autres, si ce qu'on prétend est vrai, n'ont pas moins péché contre cette définition, qui exige l'*imitation* des corps naturels, non pas les corps eux-mêmes. Le tableau vraiment unique du grand *Michel-Ange Buonaroti*, que je possède, prouve jusqu'à quel point étonnant l'art peut imiter l'or, l'argent et les pierreries, sans en employer les originaux, par

l'illusion magique, avec laquelle ce rare génie a su les faire servir d'ornemens *en relief* aux armures de deux chevaliers, au point qu'on les croiroit vraiment l'ouvrage d'un habile ciseau.

Entre les *empâtemens*, il en est, où les touches sont tellement adoucies, qu'elles sont à peine visibles, et même dans quelques-uns on n'en apperçoit aucune trace. Tels sont ceux des *Mieris*, de *Gérard Dou*, *Van Slingeland*, *Gaspar Netscher*, *Ary de Voys*, *Van der Werff* et plusieurs autres peintres hollandois, de figures ou de *genre*, dont le fini précieux rend les tableaux aussi chers que recherchés ! Mais lorsque cet extrême fini annonce trop la peine, qu'il est sans ame et sans magie, et qu'il sent la porcelaine ou l'émail, comme dans les tableaux de *Van Gool*, de *Wigmana* et de *Platzer*, alors il enlève tout mérite à l'ouvrage.

Quoiqu'il y ait de grands tableaux très-bien *rendus*, dont les *empâtemens* montrent peu de touches, tels que quelques-uns de la meilleure manière de *Philippe de Champaigne* dans le style de *Le Sueur*, et ceux de *Léonard da Vinci* et autres bons peintres anciens ; néanmoins l'*empâtement touché*, ou à *touches visibles*, convient mieux pour les ouvrages de grande forme, et il est le seul convenable pour les paysages, dont il empêche l'émail, et rend mieux les petits détails sans nombre qui entrent dans leur composition.

ARTICLE XVII.

De la Touche.

La *touche*, source de tout *empâtement*, finit la liste des parties qui doivent contribuer, chacune pour sa part, au *bien rendu* du tableau. Elle se fait au moyen de la brosse ou du pinceau. Les plus célèbres peintres de figures ou d'histoire se sont servi de la première, souvent même pour exécuter les plus petites figures, avec une dextérité et une netteté de travail qui étonnent les plus grands connoisseurs : comme on peut s'en convaincre, entre autres, par le tableau vraiment surprenant de *Gonzales*, qui représente une famille anversoise de huit personnes, et fait partie de ma collection. Le pinceau a néanmoins servi assez communément aux artistes *hollandois*, pour tous leurs ouvrages, et à tous les autres artistes, pour les petits tableaux.

Soit brosse, soit pinceau, la *touche* sera toujours la même quant aux traits qu'elle produira : ceux de la première seront seulement plus larges, et porteront l'empreinte des poils ; les autres seront plus étroits et plus unis ; mais les mêmes règles les dirigent tous deux vers le *bien rendu* du tableau.

Quoiqu'il puisse paroître, par la différence entre les *touches* des grands maîtres, qu'ils ont atteint ce but, chacun à sa manière, sans se soumettre à d'autre règle que celle de leur choix ;

il n'en est pas moins vrai, qu'ils ont tous marché vers la perfection par les mêmes chemins, et qu'ils n'ont différé que dans la *manière* que chacun d'eux a suivie, avec plus ou moins de bonheur, pour y parvenir. Ce sont ces *manières* mêmes, qui font connoître leurs pinceaux, à l'aide du style de l'ouvrage.

Pour qu'une *touche* soit bonne, il faut qu'elle contribue au *bien rendu* de l'empâtement, dont elle doit suivre les principes : peu importe, que le maniement de l'outil la rende tracée ou estompée, grénue ou brodée, arrondie ou allongée, grande ou petite, aplatie ou saillante, émoussée ou aiguë, épaisse ou mince, solide ou transparente; pourvu qu'elle ne soit ni peinée ou léchée, ni timide, maigre, mesquine, trop molle ou recherchée, ni lourde, dure, tranchante, barbouillée ou *barboteuse*, et que, sans devenir trop uniforme et maniérée, elle soit appropriée à la nature de chaque objet et à la place qu'il occupe dans le tableau; de façon que, dans les chairs, elle suive le dessin des muscles, les poils dans chaque animal, les différens détails qui distinguent entre eux les végétaux, ainsi que tous les autres corps, tels qu'ils sont, ou plutôt tels qu'ils paroissent être à la distance supposée, et qu'elle devienne moins décidée en raison de l'éloignement des plans.

Pendant mes voyages, j'ai eu mille occasions pour admirer l'intelligence, avec laquelle les grands peintres ont eu soin de donner à chaque

objet la touche qu'exige sa nature! Dans ma propre collection, je revois toujours avec plaisir les exemples nombreux qu'elle renferme de cette perfection, qui contribue si merveilleusement à la magie des tableaux! Perfection, que je n'ai trouvée nulle part plus surprenante que dans mon admirable tableau de *Metzu*, qui représente *la mère évanouïe*, et qui fait illusion même à ceux qui sont les plus insensibles pour les beautés de l'art!

Lorsque je parlerai des différentes manières des maîtres, j'aurai occasion de citer encore plusieurs exemples relatifs à la *touche*. Ici j'ajouterai que, si les chairs et autres objets, unis et mats, peuvent être *bien rendus* sans que les *touches* y paroissent, il n'en est pas ainsi des corps à surface non unie, tels que les animaux, les végétaux et les terrasses. Ceux-ci ne peuvent se passer de *touches visibles*, sans devenir émail ou porcelaine : les métaux et autres corps luisans sont dans le même cas pour leurs parties claires.

Puisqu'il est vrai de dire que, sans bonne *touche*, il n'est point de beau tableau; on peut dire aussi, qu'il n'est point de bon maître, qui n'ait une bonne *touche* à lui, et qui n'en sache éviter les excès. Il n'est donc pas étonnant, qu'une *touche* puisse devenir louable, selon les occasions, sous tant de titres et des titres si différens! C'est ainsi qu'on peut louer alternativement, avec raison, la *touche* des tableaux, comme naturelle, intelligente, spirituelle, nette, soignée, finie, précieuse, délicate, caressée, unie, moëlleuse,

grasse, nourrie, empâtée, large, légère, libre, facile, ferme, piquante, hardie, décidée, fière, franche, savante, vigoureuse, grande, forte, heurtée ou estompée : termes, dont je ferai les applications pratiques, qui se présenteront, tant dans le chapitre XI, qui traitera des différentes manières des maîtres, que dans la description analytique de mes tableaux, au dernier chapitre du volume suivant.

CHAPITRE III.

Méthode pour bien juger les Tableaux.

QUOIQUE je me sois proposé de ne faire, tant qu'il seroit possible, aucun usage de ce que les modernes ont écrit sur la peinture, mon intention étant, de ne communiquer au public que ce que quarante années d'observations, de réflexions et d'expérience m'ont appris à moi-même : il se présente ici une matière si délicate à traiter et qui touche de si près à l'amour-propre des artistes, auxquels je me fais un devoir de porter en général le respect qu'exige le talent honorable et utile dont ils s'occupent, que je me vois forcé, avant d'énoncer ma propre opinion, à citer celle d'autrui sur cette matière, afin de prouver par là que, si la mienne a le malheur de déplaire à ceux qui ont intérêt à s'en choquer, elle jouit au moins du mérite de n'être, ni neuve, ni unique en son espèce.

L'autorité, sur laquelle j'appuie sur-tout mon opinion, est celle du très-érudit observateur anglais *Webb*, qui dit : « Nous avons en » nous les germes du goût, et, en perfec- » tionnant nos facultés par l'expérience et la » comparaison, nous pouvons parvenir à juger » sainement des beaux-arts. Le plus grand obs- » tacle au progrès de nos connoissances dans les

» arts, c'est, je crois, la haute opinion que » nous concevons du jugement de ceux qui les » pratiquent, et la défiance proportionnée que » nous avons du nôtre. Je n'ai presque point » connu d'artistes qui ne fussent admirateurs ex- » clusifs d'une certaine école, ou esclaves d'une » manière particulière. Il est rare qu'ils s'élèvent » à une contemplation libre et impartiale du » beau, comme les gens de lettres et les hommes » du monde. Les difficultés qu'ils trouvent dans » la pratique de l'art, font qu'ils s'attachent » purement au mécanisme ; tandis que la vanité » et l'amour-propre leur font admirer le goût » de dessin ou de coloris qui ressemble le plus » à celui qu'ils ont adopté. »

Tout ce que dit ici ce savant, tout ce que disent sur le même sujet *Junius*, l'abbé *Laugier* et d'autres écrivains, je l'ai pensé mille fois avant de l'avoir lu ! La plupart des peintres revenus de Rome n'ont pas manqué de me confirmer dans mon opinion, par leur conduite et par leur mépris injuste pour tout ce, qui n'étoit pas dans leur manière, ou qui ne sentoit pas l'Italie !

Cette affectation odieuse dégoûte l'amateur novice, et l'intimide au point que, n'osant plus s'en fier à ses yeux, il se réduit lui-même à ne juger les tableaux que par ouï-dire. Il s'en rapporte aveuglément au jugement d'autrui ; il force sa propre conviction à un servile silence, étouffe l'opinion que son goût naturel lui dicte, et s'habitue tellement à s'agrandir les difficultés de

parvenir à la vraie connoissance, qui fait l'objet de ses désirs, que, par sa propre faute, il n'y parvient jamais.

Faut-il s'étonner après cela, que rien ne soit plus rare qu'un vrai connoisseur, tandis que les appâts séducteurs de cet art magique font naître des amateurs sans nombre, dont chacun a si grand intérêt de devenir connoisseur à son tour ?

Ce que j'ai éprouvé moi-même, comme on peut voir dans l'idée générale de cet ouvrage au chapitre premier, doit servir d'exemple aux autres. Les moyens, que je leur offre, applaniront les difficultés, et doivent les encourager à secouer le joug d'autrui, pourvu qu'ils les mettent en pratique par l'observation et la réflexion, qui ne tarderont pas à les conduire aux connoissances qui leur sont si nécessaires.

C'est alors qu'ils pourront se convaincre, que le vrai connoisseur juge tout en homme impartial ; que toutes les écoles, toutes les manières et tous les noms lui sont indifférens; et qu'il n'estime chaque tableau que pour son mérite intrinsèque, n'ayant nullement besoin de la réputation du peintre pour peser son ouvrage! Conduite, que ne suivent guères ces artistes, qui n'ont des yeux que pour ce qui a rapport à leur manière, et qui semblent oublier que, par cela même, *peintre* et *connoisseur* sont deux qualités qui vont si rarement ensemble, que je ne les ai trouvées réunies jusqu'ici que dans ceux qui, par spéculation, avoient abandonné l'exercice de leur art.

Ceux-ci, je l'avoue, dès que l'intérêt les a forcés à être impartiaux, ont pu devenir connoisseurs beaucoup plutôt qu'un autre, et même pousser la connoissance plus loin, par le secours des principes et de la pratique de l'art, qu'ils avoient exercé, dont la partie mécanique est mieux connue aux peintres qu'aux amateurs en général, quoique la partie idéale, et le résultat de l'art, qui n'est autre que l'*effet*, appartiennent sans distinction à tous ceux, dont les yeux sont bien organisés pour cela, et qui y mettent l'habitude et l'impartialité requises.

Le public même, en général, est le juge naturel de tout tableau, comme de toute pièce de poësie et de musique. L'auteur a beau crier à l'ignorance, il est condamné sans appel, s'il est désapprouvé par ce public, dont les suffrages devoient être le but de son travail, d'autant plus, que les décisions n'en sont fondées que sur la nature. Car, comme l'observe judicieusement *Quintilien*, livre IX, chap. 4, *les gens de l'art sentent la raison de ce dont les ignorans sentent le plaisir :* or le *motif* de tout ouvrage des beaux-arts, n'est que l'espoir de plaire, et d'être approuvé, soit par la raison, soit par le sentiment.

C'est cependant ce motif, si louable, que l'amour-propre offensé fait devenir la cause du mépris injuste de beaucoup de peintres modernes pour les tableaux anciens, dont le mérite réel, qu'ils ne sentent que trop, leur interdit l'espoir, de plaire à leur tour et d'être approuvés

dans leurs ouvrages. Et voilà le vrai mot de l'énigme, qui doit suffire, pour rendre leurs jugemens suspects!

L'abbé *Lanzi* a bien raison de dire, dans la préface de sa *Storia pittorica della Italia* : « Il est « plus rare de trouver un vrai connoisseur qu'un « bon peintre : c'est une science à part; on y « parvient par d'autres études et par d'autres « observations, que peu de gens peuvent faire et « beaucoup moins faire avec fruit! »

Vous donc, jeunes amateurs, qui entrez dans la carrière du goût, et qui cherchez à satisfaire votre passion naissante, suivez la route que je vous trace, et, en attendant que l'expérience vous ait affermis dans mes principes, souvenez-vous que, pour la peinture et tous les arts qu'on ne peut juger que par leurs effets, le sentiment est la seule règle qui doive nous guider!

Lorsqu'il s'agit de juger un tableau, avant de jetter les yeux sur sa peinture, commencez toujours par lui donner la position qui lui convient, si rien ne vous en empêche : ensuite placez-vous, à une distance qui soit proportionnée à sa grandeur, entre la fenêtre et le tableau, de manière que votre position fasse, avec ce dernier et la fenêtre, un triangle, dont vous occuperez communément l'angle le plus aigu. Par cette précaution, vous éviterez le miroitage importun que la lumière, réfléchie par le tableau, produiroit sur vous dans toute autre position. Ceci fait, vous porterez les yeux sur l'ouvrage, de manière que

vous puissiez tout d'un coup en saisir l'*ensemble* et faire l'épreuve de son *effet*. Si celui-ci vous plaît, vous vous y arrêterez autant qu'il faudra pour vous convaincre, en quoi cet effet consiste, et s'il vous attache par sa conformité avec la nature, ou si, faux et factice, il n'a fait que vous éblouir ?

Après avoir fait subir ainsi l'épreuve au *tout-ensemble* du tableau, vous en examinerez successivement toutes les parties, que vous comparerez, avec celles de la peinture où elles appartiennent, et avec les règles pour les juger, que renferme le chapitre précédent.

Comme chaque tableau est destiné, à être vu d'une distance qui soit conforme à l'intention qu'avait l'artiste en le peignant, vous aurez soin de rencontrer ce vrai point de vue, en le cherchant, par des positions plus ou moins rapprochées, pendant que vous ferez vos observations.

Je ne puis rejetter la méthode de ceux qui, pour mieux jouir de la magie d'un ouvrage, le regardent au travers de la main, ou au travers d'un tuyau, de la forme du gros bout d'une trompette, ou d'une forme large, aplatie et ronde, qui puisse servir pour les deux yeux à la fois. Ces moyens augmentent l'illusion, en isolant le *tout-ensemble* du tableau ou une de ses parties.

Mais je n'approuve nullement l'usage, de juger les tableaux dans un miroir : car celui-ci en dénature le véritable *effet* en l'adoucissant, et fait disparoître sa crudité, ainsi que son manque d'accord

d'accord et d'harmonie; raisons, qui peuvent le rendre favorable à certains peintres, qui l'emploient, pour faire voir leurs ouvrages aux autres, au lieu de ne s'en servir que pour les y voir eux-mêmes pendant qu'ils y travaillent, selon l'exemple que leur en ont donné *le Giorgion* et *le Corrége*, pour y apprendre l'effet des couleurs, des masses et du *tout-ensemble* de leur tableau.

Après avoir ainsi terminé, avec toute l'attention possible, à la distance requise, l'examen du tableau et de chacune de ses parties, d'après les règles détaillées dans le chapitre précédent, il faut en approcher, autant que l'œil nud, ou armé de verres, le permettra, pour en examiner de même l'*empâtement*, la *touche*, la conservation et l'originalité, qu'il ne faut jamais se borner à juger de loin.

Ce que je viens d'avoir dit peut faire juger, que je condamne absolument la méthode de ceux, qui commencent l'examen d'un tableau par où ils devroient le finir. Par-là, j'entends tous ceux qui, par un empressement déplacé d'en connoître l'*empâtement*, la *touche*, la conservation et l'originalité, ont la mauvaise habitude de le prendre d'abord en main, ou de le regarder de si près, qu'ils ne peuvent plus en juger l'*ensemble*, ou, au moins, pas éprouver l'illusion qui dépend du juste éloignement. Par cette pratique mal-entendue, ils perdent tout l'avantage, que donne au sentiment le premier coup-d'œil, pour

décider de l'harmonie et de l'effet du tableau, qui n'est plus un objet neuf pour leurs yeux, vu la connoissance qu'ils ont déjà faite en détail avec chacune de ses parties.

Persuadé, que mes lecteurs ne manqueront pas d'observer que ce chapitre n'est que le résultat et l'application pratique du précédent ainsi que de ceux où je traite de la conservation des tableaux et de la manière de reconnoître les copies, et que par conséquent ils auront soin de s'approprier les principes que j'y ai établis, avant de juger les tableaux, je n'ai plus qu'à leur communiquer quelques remarques générales, tirées des règles mêmes que j'ai déjà posées, afin de leur en faciliter l'emploi pratique.

Plus un ouvrage de l'art attirera le spectateur, meilleur il sera, toutes choses d'ailleurs égales; et il sera de même plus mauvais, en proportion qu'il deviendra plus indifférent, ou plus choquant aux yeux, dès l'instant où ils s'y portent. Les beautés et les perfections qu'on pourroit découvrir ensuite dans un tel tableau, en l'examinant en détail, ne peuvent plus regarder que ses parties, mais elles n'en sauvent nullement pour cela l'*ensemble*, aux yeux du vrai connoisseur!

Celui-ci fait au contraire grace aux défauts de détail, dès qu'il ne peut les découvrir qu'en les cherchant, pourvu que *le tout-ensemble* lui plaise. Car il n'ignore pas, que la perfection absolue ne peut être le partage d'aucun ouvrage humain,

et que c'est sur-tout à ce cas, que convient le precepte d'*Horace :*

... Ubi plura nitent, ... non ego paucis
Offendar maculis.

Je ne m'offense pas des fautes peu nombreuses
Où tout le reste est bon.

Mais si un défaut saillant choque le connoisseur, en abordant le tableau, au point de troubler la jouissance qu'il se promettoit de son premier regard, cette circonstance devient capitale et impardonnable dans son esprit, et diminue, chez lui, le mérite du tableau en proportion du nombre et de la grandeur de ces défauts; sur-tout si, par leur position ou par leur importance, ils attirent son attention chaque fois qu'il se met à contempler l'ouvrage !

Pour assurer le fruit des règles que je viens d'avoir établies, j'ajouterai, qu'imitant la conduite de tout vrai connoisseur, l'amateur doit apporter, au jugement des tableaux, la plus grande impartialité possible, et l'indépendance la plus parfaite de tout préjugé et de toute suggestion étrangère : soit qu'il ait déjà acquis la facilité pour juger que donnent l'expérience et l'usage, soit qu'il se trouve encore réduit à s'en rapporter à la décision de cette espèce de tact ou de sentiment naturel, qui semble naître avec nous, et qu'il pourra mettre à l'épreuve, en le comparant aux principes que j'ai établis, pour

apprécier le mérite de tout tableau selon les lois respectives de chaque partie de l'art.

Ainsi disposé, toutes les écoles, tous les maîtres, toutes les manières et tous les genres lui deviendront indifférens. Il n'exigera autre chose, de chaque tableau, sinon, qu'il soit de *bon choix* et qu'il soit *bien rendu.* Il ne cherchera partout que l'*imitation* la plus parfaite, ou plutôt la moins imparfaite, de ce qu'il *peut voir, ou concevoir visible, dans la nature.* Dès-lors son goût dominant inné décidera seul son choix, entre deux tableaux également bien exécutés, d'après le plus ou moins de rapport qu'ils auront, avec ce goût dominant, par le sujet qu'ils représenteront. Mais il n'en sentira pas moins tout le mérite de celui qu'il n'aura pas choisi.

Un tel amateur, bien convaincu que toutes les parties de la peinture doivent se prêter la main et concourir sans exception pour qu'un tableau puisse devenir parfait, ne pourra que se moquer de la prééminence, que l'amour-propre, l'intérêt personnel et l'esprit de parti accordent aux unes au préjudice des autres.

Ami impartial de chaque espèce de vrai mérite, il aura peine à concevoir la conduite peu constante des François, qui portoient autrefois aux nues leurs peintres nationaux même les plus médiocres, comme il conste par leurs prix des ventes et par le ton assuré avec lequel le marquis *d'Argens* ose les assimiler un à un aux plus illustres peintres italiens et flamands dans

son ouvrage sur les Ecoles de Peinture, imprimé en 1752 *avec approbation et privilège ;* tandis que ceux, qui donnent le ton à Paris, se sont avisés depuis peu, de borner tous leurs éloges au seul *Eustache Le Sueur :* auquel ils joignent *Nicolas Poussin* et *Claude le Lorrain*, qu'ils placent dans leur école tous deux, quoi qu'en puissent dire les Romains pour réclamer l'un et l'autre!

L'amateur pourra-t-il croire, que ces mêmes François ne montrent plus que de l'indifférence pour ce *Le Brun*, qu'ils ont comparé autrefois à *Van Dyck*, quoique, foible dans le coloris, il ne soit fort que dans la composition? Croira-t-il encore, qu'ils ne font plus aucun cas de *Simon Vouet*, maître de *Le Sueur*, quoiqu'on en voie maint tableau fort agréable? Qu'ils négligent les ouvrages de *Jean Jouvenet*, quoique la plupart faits pour plaire? Ceux de *Laurent Lahire*, dont néanmoins quelques-uns sont pleins d'effet et d'un coloris vrai et vigoureux? Enfin ceux de plusieurs autres des meilleurs maîtres françois, dont on ne peut plus parler aujourd'hui, si l'on veut paroître au courant de la mode nouvelle? Etonné d'une telle conduite, l'amateur se demandera, si la France est assez riche en bons artistes anciens, pour qu'on puisse en diminuer la liste?

Devenu l'ennemi déclaré de toute cabale et dégagé de toute espèce de prévention, l'amateur pourra-t-il voir, sans s'indigner, cette préférence exclusive, que certaines personnes affectent d'accorder aux tableaux italiens, même les plus

mal coloriés, souvent tout noirs et d'une dureté insupportable, pour la seule raison, que le dessin et ses dépendances y sont plus nobles, plus gracieux et plus corrects, tandis qu'on accuse le temps seul des défauts les plus choquans de leur coloris?

Prétendra-t-on peut-être lui faire oublier, que tout peintre, pour mériter le nom de coloriste, doit connoître l'effet de ses couleurs, pour le présent et l'avenir? Pourra-t-on s'étonner de son attachement au coloris, quand cet amateur sera persuadé que, des différentes parties dont le concours est indispensable pour la formation d'un tableau, le dessin avec ce qui en dépend fournit le trait, et pour ainsi dire la carcasse, mais que celle-ci ne devient un corps qu'au moyen des couleurs, auxquelles le clair-obscur et l'harmonie donnent l'ame, et produisent, plus que toute autre partie, cet effet, qui attire et séduit le spectateur et fait rechercher un ouvrage?

A mesure que notre amateur avancera en connoissances, il portera plus loin ses recherches, et finira même par oser examiner, et peser impartialement, les motifs de la dispute interminable, entre les partisans des beautés et des perfections idéales, et ceux des beautés naturelles et des imitations magiques de la nature telle qu'elle est.

Il remarquera d'abord, que les premiers, infiniment moins nombreux que les derniers, et tous pleins d'enthousiasme pour leur opinion,

se regardent comme les seuls adeptes de l'art, et prétendent subjuguer, par le mépris, l'opinion des autres; tandis que ceux-ci, dont le nombre est incalculable, plus impartiaux et moins exclusifs, jugent tout sans passion, aiment tout tableau dont la vue leur procure un vrai plaisir et une jouissance agréable, et ne prétendent pas tyranniser l'opinion d'autrui.

Il observera ensuite, que la plupart des premiers sont des peintres d'histoire, sur-tout de ceux qui n'ont été à Rome que pour y devenir les imitateurs serviles de l'antique, et qui, abandonnés de leurs modèles, deviennent petits dans l'élégant, chargés et exagérés dans le grand et le sublime; par la raison, que la beauté et la perfection ne sont pas les fruits de leur cerveau, mais uniquement les résultats de la mesure. Il verra d'un autre côté, que les derniers comptent, parmi leurs partisans, la presque totalité des amateurs et des vrais connoisseurs de l'art, et la foule immense de tous ceux qui, sans vouloir faire les savans, osent s'en rapporter à leurs yeux seuls, pour ne se décider que par le sentiment non trompeur, que la nature nous a donné, pour juger toutes les productions des arts qu'on ne peut apprécier que par l'effet qu'elles produisent; en un mot, de tous ceux qui ont le bonheur, de trouver la nature toujours attachante ou belle, sauf dans ses écarts monstrueux!

Recherchant les motifs de deux opinions si

différentes, l'amateur ne tardera pas à s'apercevoir que, si une grande partie des partisans de la perfection idéale ne montre de l'enthousiasme que par ton, ou par imitation, il en est d'autres qui s'y attachent exclusivement, de bonne foi, par conviction, et entraînés par une manière de voir et de sentir qui leur est particulière, laquelle n'a rien de plus surprenant que celle, qui engage plus d'une personne à préférer la lecture des féeries et des faits gigantesques des héros fabuleux à celle des livres d'histoire, et qui les dispose, à être plus flattées par une fiction allégorique que par une vérité toute nue, parce que leur imagination exaltée ne s'accommode pas d'une jouissance tranquille et naturelle, qui est moins en rapport avec elle que ce qui la frappe plus vivement.

Tout bien considéré, je pense que, puisque la peinture a déjà étendu son domaine sur tous les objets que renferme la nature, on ne peut que louer les efforts de ceux, qui s'appliquent à l'enrichir d'une branche nouvelle dans les domaines soumis à la seule imagination.

Mais, quelque méritant que soit à mes yeux leur zèle pour remplir un but si avantageux à l'art, il ne les autorise en aucune façon à une prétention exclusive, ni à témoigner du mépris pour les bons ouvrages quelconques de ceux, qui se sont consacrés avec succès à la carrière ordinaire et naturelle de la peinture, comme je le prouve jusqu'à l'évidence au neuvième chapitre.

J'avoue très-volontiers, qu'un tableau historique, sur-tout à personnages héroïques et surnaturels, où il n'entrerait que des beautés idéales, chacune parfaite en son espèce, et qui, à une composition sublime, réuniroit toute la vérité magique de l'école hollandoise dans l'exécution, au point qu'on n'y verroit que la plus belle nature elle-même, encore embellie par l'art, et rendue avec une illusion vraiment trompeuse; j'avoue, dis-je, qu'un tel morceau deviendroit selon moi une merveille sans prix! Mais où trouver un tel prodige dans tout ce que les admirateurs de la perfection idéale se sont efforcés de produire jusqu'ici de meilleur?

En attendant qu'ils y parviennent, au lieu de mépriser dans les autres ce qu'ils se sentent incapables d'imiter, ils feront mieux de partager, entre toutes les parties de l'art, le travail, la réflexion et le temps, qu'ils ne cessent de consacrer à une seule, dont l'enthousiasme leur agrandit l'importance, au point de leur faire négliger toutes les autres. C'est-là le seul chemin, qui puisse les conduire vers la perfection. C'est là le seul moyen qui leur reste, pour ouvrir les yeux sur leur partialité injuste, et pour leur faire sentir tout le mérite des nombreuses imitations magiques de la vraie nature, que nous avons le bonheur de posséder, et à l'égard desquelles l'opinion unanime du public et des amateurs a rendu, jusqu'ici, inutiles toutes leurs attaques, toutes leurs critiques et tous leurs mépris affectés

CHAPITRE IV.

Manière de juger, si un Tableau est bien conservé ou non.

POUR qu'un tableau soit bien conservé, il faut qu'il n'ait été endommagé, ni par des accidens, ni par l'action du temps et de l'athmosphère, ni par l'impéritie ou la mal-adresse des ignorans, et que, par conséquent, il se présente tel à-peu-près, qu'il étoit en sortant des mains de son auteur, sauf les changemens avantageux qu'il peut avoir éprouvés par l'âge, comme sont, entre autres, plus de solidité et plus de dureté dans l'empâtement, et une surface émaillée, avec moins de crudité dans les couleurs.

L'œil le moins exercé reconnoîtra sans peine ce qu'un tableau aura souffert par les *accidens :* par exemple, s'il y a des trous, des déchirures, des fentes, des parties emportées ou éclatées? Si les couleurs ont été détachées de l'apprêt, par l'humidité, ou par la grande sécheresse? Si elles ont été brûlées, soit par le feu ordinaire, soit par les fers trop chauds des rentoileurs, ou si l'ardeur du soleil les a fait bouillir et boursouffler? Comme je l'ai vu arriver à un magnifique tableau de *Berchem*, non-obstant la dureté que

ses couleurs devoient avoir acquise depuis plus d'un siècle qu'il avoit été peint. Enfin, si le panneau d'un tableau s'est courbé par la chaleur?

Entre les mauvais effets, que *le tems* peut produire sur un tableau, il en est qui sont faciles à découvrir; tels que les crévasses, et ce qu'on nomme *trézalé*, dans ceux sur toile, et les pores devenus visibles dans ceux sur panneau. Mais il faut un peu plus d'attention et d'habitude, pour juger, si les couleurs ont trop poussé au noir; si l'huile ou l'apprêt les ont mangées et fait périr à la longue; ou si les ocres, employées pour le fond, leur ont communiqué un ton roux général?

L'amateur doit d'autant plus s'appliquer, à bien connoître les dommages que *le tems* peut causer aux tableaux, parce que l'art et l'adresse n'offrent ici aucune ressource suffisante pour y remédier avec un succès complet : tandis qu'une main, habile et intelligente, peut parvenir à remédier à la plupart des autres dommages, au point de tromper souvent des yeux même exercés.

Un tableau est exposé à souffrir, de tant de manières, entre les mains des *ignorans*, qu'il devient difficile d'en donner l'énumération. Je crois donc ne pouvoir mieux faire, pour en faciliter la connoissance au lecteur, que de diviser cette espèce de dommages, en ceux qui sont restés *à découvert*, et ceux que l'art a *cachés* avec plus ou moins de réussite : entre ceux-ci

je comprendrai aussi les réparations faites à ceux qui ont été causés par des *accidens*.

Parmi les dommages de la première espèce, le plus grand nombre doit son origine à la maladresse et à l'impéritie de ceux qui, sans la connoissance et les précautions requises, ont la hardiesse de vouloir nettoyer des tableaux, dont leur main, novice ou imprudente, enlève les glacis et endommage les couleurs délicates et minces ; tantôt par le simple frottement trop long ou trop rude des doigts secs à nud ; tantôt par l'usage des mordans, soit dangereux, soit bons, mais mal ménagés.

Le nombre des tableaux, dont cette manœuvre dangereuse a causé la ruine et cause encore chaque jour, surpasse l'imagination ! Lors même, qu'elle ne fait pas périr le tableau tout à fait, elle y laisse au moins des traces funestes, en lui enlevant sa transparence et son harmonie, avec une partie de son effet, et en le rendant dur, froid et grêle : ce dont l'admirable *Nuit* du *Corrège*, à Dresde, offre un bien triste exemple !

L'envoi des tableaux, d'un pays à l'autre, devient encore une des causes les plus fréquentes de leur dépérissement, soit par la faute de ceux, qui ont la maladresse de les rouler la couleur en dedans, ce qui fait naître ces crevasses longitudinales si dégoûtantes, qu'on voit souvent dans les tableaux venus d'Italie : soit par l'imprudence de ceux, qui se permettent de les encaisser, sans être au fait de la méthode et

des précautions qui sont indispensables pour cela !

C'est ainsi, que les douaniers à Cologne m'ont causé une perte irréparable, par la ruine entière de plusieurs tableaux très-précieux, en les tirant de la caisse, où ils étoient fixés avec tous les soins possibles, sous ma propre direction, de la façon la plus inébranlable; et en les y entassant ensuite à leur manière, avec la plus stupide ignorance, appuyant la peinture sur les morceaux de bois, remplis de cloux, qui avoient servi à les fixer, et que ces Messieurs se sont tout uniment permis de jetter au fond de la caisse, au lieu de les employer, à leur destination primitive, en les attachant aux endroits dont ils avoient eu tant de peine à les arracher par force!

Quelque peu agréable qu'il soit, de me rappeller le souvenir d'un événement si malheureux pour moi, qui m'a privé de sept tableaux du plus grand mérite, l'intérêt des amateurs, et celui que la conservation des objets de l'art inspire à tout homme raisonnable, m'obligent à en parler; d'autant plus, qu'outre mes tableaux, j'ai encore perdu le procès, que j'avois intenté là-dessus contre l'expéditeur de Cologne, pour n'avoir pas fait redresser la besogne ruineuse des commis. Le motif de ma condamnation a été, que la caisse, ayant été bien reclouée, n'annonçait aucun signe de désordre en dehors; quoique le bruit, que faisoient en dedans les tableaux en roulant l'un sur l'autre, n'eut annoncé que

trop la certitude de mon malheur, avant que je n'en eusse fait faire l'ouverture par les gens employés à la balance publique de la ville!

Ce qui m'est arrivé, dans ce cas, doit engager les autres, à ne jamais exposer leurs tableaux, aux visites des douaniers, sans avoir pris d'avance toutes les précautions possibles, pour être assurés, que le tout sera replacé et fixé dans la caisse, comme il étoit avant la visite. Précaution, que je n'ai pas manqué de prendre moi-même depuis lors, en envoyant mon fils à Neuss, pour y être présent à la visite des tableaux, qui devoient m'arriver de Brunswick par Dusseldorff.

Plusieurs autres causes encore peuvent contribuer à endommager les tableaux, de la plupart desquelles j'indique les signes et les remèdes, dans le chapitre XV, qui donne les moyens pour nettoyer les ouvrages de l'art. Telles sont le chanci, les mauvaises crasses anciennes, sur-tout celles de la fumée, les huiles et les vernis durs et tenaces qu'on y a mis, le ton sombre jaunâtre qu'ils prennent souvent quand le jour et l'air n'y ont point d'accès, enfin les vernis trop jaunes et trop peu transparens.

Il est bon d'observer ici que, quoique j'aie dit ailleurs qu'un vernis un peu jaune peut avoir été mis à dessin, et avec un assez bon succès, sur certains tableaux pour leur donner un ton plus chaud et plus doré, l'amateur doit être d'autant plus sur ses gardes avec les vernis trop jaunes, qu'ils servent souvent de moyen aux

trompeurs pour masquer les repeints, et même pour donner un air de vétusté aux tableaux les plus nouvellement peints. C'est pour la même fin, que l'industrie malicieuse sait employer la crasse, en l'appliquant sur le vernis ou sur la couleur sèche, souvent même en l'incorporant à celle-ci tandis qu'elle est encore fraîche. L'un et l'autre de ces défauts, pour autant qu'ils sont masqués, appartiennent à la classe suivante, plutôt qu'aux dommages *à découvert.*

Les dommages, *cachés* au moyen de l'art, dont il me reste à parler, le sont par des pointillages, par des retouches, ou par des repeints.

Quoique, comme beaucoup d'autres, j'aie mis jusqu'ici le plus grand soin, pour éviter les ouvrages restaurés par l'un ou l'autre de ces procédés de l'art, afin d'éviter, par cette précaution scrupuleuse, jusqu'au moindre reproche qu'auroit pu se permettre la malveillance contre ma collection sous ce prétexte; l'opinion unanime, des plus grands connoisseurs et des amateurs les plus instruits, même parmi les Hollandois qui ont toujours été les plus difficiles sur ce point, m'a convaincu, et ma propre expérience m'a confirmé, que j'aurois tort, de conseiller aux autres la conduite trop générale, que j'ai adoptée moi-même en cette matière, en ne faisant pas la distinction nécessaire, entre les réparations mal faites, et celles où l'adresse et l'intelligence de l'artiste ont été couronnées d'un succès complet.

En effet! j'ai vu quantité de pointillages, faits

par des artistes si adroits et si intelligens ; j'ai vu de même quantité de retouches et de repeints, faits avec tant de dextérité et des touches si conformes à celles de l'original ; et, dans tous ces cas, j'ai trouvé les couleurs nouvelles si exactement d'accord et en harmonie avec les anciennes, même après plusieurs années, qu'à moins d'avoir été prévenu, il eût été impossible d'y soupçonner la moindre restauration !

C'est sur-tout, dans les parties, entièrement glacées à neuf, ou entièrement repeintes, que j'ai eu occasion de me convaincre, qu'il peut devenir impossible de découvrir la chose, et que j'ai admiré le rare talent, de quelques artistes en ce genre, qui se rendent dignes de la considération la plus distinguée, en sauvant et rétablissant, avec une réussite si parfaite, les chefs-d'œuvres de l'art.

Je ne puis néanmoins approuver, en aucune façon, la conduite de ceux qui, sans nécessité, se permettent des repeints dans les ouvrages des grands maîtres, sous le prétexte, souvent trop ambitieux, de corriger ce que ceux-ci ont fait. C'est ainsi, que j'ai eu l'occasion de me trouver présent, à Amsterdam, à une dispute, entre celui qui venait d'avoir vendu un paysage, pour une somme de plusieurs mille florins, et le courtier qui l'avait acheté par commission. Celui-ci exigeoit, du premier, un changement notable vers le milieu du tableau, qu'il prétendoit devoir devenir beaucoup meilleur par-là. Le vendeur, pensant

pensant comme moi sur ce point, eut beau se refuser constamment à repeindre un ouvrage si parfaitement conservé d'un si grand maître, le courtier lui ferma enfin la bouche, en protestant que, sans cette condition, il avoit ordre de rompre le marché. Je n'ai pu voir le tableau, depuis que le vendeur y a fait le changement demandé. Heureusement, celui-ci étoit M. *Coclers* lui-même, l'artiste le plus distingué que je connoisse en ce genre, et en même tems l'homme le plus propre pour juger le mérite d'un tableau.

Si je me suis vu forcé, par la raison et par l'expérience, ainsi que par les opinions prépondérantes des juges les plus compétens, à convenir, qu'un tableau, pointillé ou restauré de manière que l'œil le plus clairvoyant ne puisse s'en appercevoir, ne perd presque rien de son prix ni de son mérite ostensible pour cela; je ne puis m'empêcher de dire, en revanche, qu'une mauvaise retouche, et un mauvais repeint déparent un tableau, autant que le feroit le dommage, qu'ils cachent, s'il étoit resté à découvert. Bien plus, ils le défigurent souvent davantage selon moi; lorsque le peintre, sous prétexte de mettre ses retouches d'accord avec le reste, a eu la mal-adresse d'occuper plus de place par ses couleurs nouvelles, que n'exigeait le mal qu'il a voulu cacher.

J'ajouterai que, si de tels repeints ne diminuent en rien le prix réel, ni le mérite intrin-

sèque du tableau, au moins pas plus que le feroient les défauts qu'ils masquent, vu qu'on peut enlever les repeints à volonté; ils peuvent souvent en diminuer le mérite apparent, et par conséquent le faire valoir moins aux yeux d'un amateur qui n'a pas encore acquis la fermeté, que donne l'expérience, pour décider la valeur réelle d'un ouvrage quelque désavantageuses que soient les apparences sous lesquelles il se présente! Privilége, dont les faveurs sont réservées exclusivement pour les vrais connoisseurs!

Pour terminer ce chapitre, il ne me reste plus à dire, sinon, que les restaurations mal faites se trahissent, tantôt par la teinte, tantôt par la touche, et tantôt par l'empâtement; quelquefois même par le dessin, quoique beaucoup plus rarement.

La teinte, péchera par être fausse, discordante avec ses voisines, plus foncée ou plus claire, souvent plus terne et matte, quelquefois trop sale, et souvent trop nette et dépourvue de la crasse, plus ou moins grande, qu'on apperçoit dans le reste du tableau : et, si par hasard la couleur trop nouvelle n'a pas encore changé de ton, de façon que la teinte paroisse exacte pour avoir été d'abord choisie conforme à celles qui l'environnent, le vernis seul suffira pour trahir la retouche : car l'huile, en s'évaporant dans cet endroit, le rendra nébuleux, terne et sans vraie transparence; ce qu'il est fort facile de reconnoître, en regardant le tableau horisontalement au grand jour.

La touche, sur-tout, dénonce, plus souvent qu'aucune autre marque distinctive, le restaurateur mal-adroit et peu judicieux, qui, au lieu d'imiter avec exactitude et intelligence les touches originales, n'aura su tirer de son lourd pinceau qu'une touche timide, peinée, incertaine, recherchée, barbouillée, sans netteté ni fermeté, en un mot, toute différente du modèle qu'il auroit dû suivre.

L'empâtement postiche se distinguera, de l'original, quand il ne sera pas au même niveau, c'est-à-dire, lorsqu'il sera, soit plus, soit moins élevé, ou plus ou moins uni que lui; lorsqu'il sera trop lourd et pesant, ou trop peu transparent; enfin, lorsqu'il sera resté tranchant et sans être fondu dans les teintes voisines.

Le dessin pourra trahir la peinture nouvelle, chaque fois que des figures ou autres corps auront été tellement effacés, dans leur entier ou dans leurs contours, que le restaurateur se sera vu dans la nécessité de les remplacer de sa tête, et qu'il n'aura pas eu assez de fermeté dans la science du dessin, ou pas assez de discernement pour pouvoir suivre le goût du dessin qui règne dans l'original. Alors son travail deviendra reconnoissable, soit parce qu'il péchera contre les principes du dessin en général, soit parce que, ayant su éviter ce premier défaut, il sera tombé dans celui de n'être pas conforme au goût de dessin, bon ou mauvais, de l'auteur du tableau.

CHAPITRE V.

Manière de reconnoître et d'apprécier les Copies.

De toutes les parties, de la science du vrai connoisseur, qui sont utiles ou nécessaires à l'amateur, il n'en est aucune, où il soit plus difficile, et même souvent plus impossible, d'établir des règles générales et applicables à tous les cas, que celle, qui regarde le discernement à faire entre un tableau original et une copie.

La connoissance, requise pour bien faire cette distinction, dépend si fréquemment, pour la majeure partie, de l'habitude de voir et de comparer, que je me trouve à regret dans l'impossibilité, de suppléer ici au défaut trop fréquent des règles; ne pouvant transmettre, aux amateurs novices, le coup-d'œil décisif, si nécessaire dans cette partie, que l'expérience seule peut y donner, et qu'elle leur donnera sans doute, s'ils s'accoutument à observer et à réfléchir.

Mais si, faute d'expressions, je ne puis leur communiquer ce certain *je ne sais quoi*, que la comparaison et la pratique seules nous font acquérir, et qui fait que le bijoutier distingue au premier regard le diamant du jargon et autres pierres ou compositions, qui trompent si sou-

vent les yeux non exercés, je m'en console en partie, par la satisfaction, de pouvoir leur épargner beaucoup de besogne, et applanir beaucoup de chemin, par les observations générales et les remarques utiles, qu'une longue expérience m'a mis à même de faire sur ce point, et dont l'application facile leur fera connoître la plupart des copies, sur-tout les moins méritantes, en attendant qu'ils apprennent, à force de voir et de comparer, à en connoître autant, qu'il est permis de l'espérer.

Entre les copies il en est, selon moi, qu'il est tout-à-fait impossible de reconnoître, quoiqu'en disent les écrivains, qui sont presque tous là-dessus d'une opinion contraire à la mienne! Ces copies sont celles, que les maîtres ont faites d'après leurs propres ouvrages. On a beau m'objecter, qu'en confrontant la copie et l'original, on trouvera toujours, par quelqu'endroit, l'une inférieure à l'autre, quoique tous deux portent des preuves infaillibles qu'ils sont en entier de la même main! Je demande, quel sera l'*Argus* assez pénétrant, ou l'homme assez impudent, pour décider, si, dans ce cas, la copie est la moins bonne, parce que l'artiste n'y a pu mettre le même feu qui l'avoit animé pour l'original, et parce qu'en se copiant il a eu le pinceau plus géné qu'en composant? Ou si, au contraire, la copie est la meilleure, parce que l'artiste y a su éviter les fautes qu'il avoit commises dans l'original, comme chaque auteur perfectionne son

ouvrage en le retravaillant? Moi, je dis sans détour, que je trouve le mot *copie* très-déplacé ici à l'égard du public, qui n'y verra que deux productions d'un même artiste, dont le différent mérite fera à ses yeux toute la différence du prix, en raison du degré de plaisir qu'ils lui feront éprouver.

Au reste! Pleine liberté, aux rigoristes, de traiter de copiste un homme, éminent dans son art, qui, par goût ou par complaisance pour ses fauteurs, aura fait plus d'une fois le même ouvrage sans y rien changer! Je me bornerai à prévenir mes lecteurs, que ces cas sont si peu rares, que j'en ai vu, pour ma part, plus de cent exemples, dont plusieurs dans les principales galeries publiques! Malheur alors au particulier qui sera en concurrence avec celles-ci! Son tableau sera sûrement la copie, quelqu'original qu'il soit! Car un préjugé absurde fait croire, que tout est original dans les galeries, nonobstant les preuves multipliées que fournissent, du contraire, celles de Dresde, de Dusseldorff, Saltzthalum, Cassel et plusieurs autres, sur-tout parmi celles de l'Italie, qui renferment toutes plus d'une copie, fort facile à connoître, entre lesquelles il en est un assez bon nombre, dont j'ai vu les originaux dans des collections particulières! Mais dans les galeries les copies échappent souvent, à l'œil du connoisseur même, trop occupé des nombreux chefs-d'œuvres et vraies mer-

veilles, que renferment ces riches sanctuaires de l'art.

Les copies, qu'un œil très-exercé peut seul reconnoître, mais qu'il devient quelquefois très-difficile, pour ne pas dire impossible, de distinguer, sont celles, que d'excellens disciples ont faites d'après les tableaux de leur maître, souvent sous sa surveillance et sa correction; et celles, qu'un grand artiste ancien a faites d'après les ouvrages d'un autre.

Dans l'un et l'autre cas, si le copiste a eu assez de génie avec un pinceau assez habile, et qu'il ait buté à une ressemblance parfaitement trompeuse, il aura pu mettre en défaut les yeux les plus clair-voyans : comme le prouve la copie, si souvent citée dans les auteurs, faite par *André del Sarto*, d'après un tableau de *Raphaël*, avec une ressemblance si parfaite, que *Jules Romain*, qui avoit travaillé avec son maître à l'original, a prétendu reconnoître son propre ouvrage, dans celui de *del Sarto*, quoique *Vasari* lui eut assuré d'avance que ce n'étoit qu'une copie, peinte par *del Sarto* en sa présence.

Si, au contraire, le copiste, avec tout le talent possible, n'a cherché qu'à faire un bon tableau d'après un modèle qui l'aura frappé, ou si un disciple habile, pour se perfectionner, a copié, même sous les yeux de son maître, l'ouvrage de celui-ci; enfin si, comme il arrivoit chaque jour dans l'attelier de *Rubens*, un élève consommé dans son art, a remplacé, par le sien,

le pinceau de son maître, en faisant, par ordre et d'après le croquis de celui-ci, un tableau, où la composition seule sera copie; dans tous ces cas, il est presque certain, que le copiste aura travaillé avec feu et sans gêne, et que sa touche habituelle y trahira sa main, lors même que le maître y aura ajouté ses propres touches pour donner la dernière perfection à l'ouvrage.

Aucune école n'offre autant d'exemples, de ce dernier cas, que celles de *Raphaël* et de *Rubens*. Le *Saint-Bavon*, de la cathédrale de Gand, qui est maintenant dans le *Musée* à Paris, fournit une des preuves les plus piquantes de ceci. Car, quelqu'excellent que soit ce tableau, ainsi que la très-belle esquisse que j'en ai possédée, il est certain, qu'ils sont l'un et l'autre de la main de *Jacques Jordaens* dont on y reconnoît par-tout la touche, et que rien n'y appartient à *Rubens* que la composition et les corrections, qui y sont très-visibles, sur-tout dans l'esquisse, où l'on voit les contours de plusieurs figures entières, que ce grand maître a tracés, en crayon rouge, dans la peinture de son disciple, pour lui indiquer les changemens qu'il devoit observer, dans la position de ses figures, lorsqu'il exécuteroit le tableau en grand.

Des copies de ces deux espèces deviennent autant de tableaux très-précieux, dont le mérite et le prix réels augmentent en proportion, qu'ils sont d'une main plus habile. C'est ainsi, qu'une copie bien avérée de *Van Dyck*, d'après *Rubens*,

où la manière et toutes les touches attesteroient le pinceau enchanteur du premier, ne vaudroit guères moins que l'original. Tel est, par exemple, le Christ descendu de croix, qui étoit au maître-autel des Capucins à Bruxelles, et qui fait maintenant partie du *Musée* à Paris, sous le nom de *Rubens* qu'il a toujours porté, quoique tout le style, le ton et la touche y trahissent le pinceau de *Van Dyck;* au point, que l'ayant fait voir à feu mon savant ami, le célèbre *Falconet*, à son retour de Russie, il s'impatienta contre le sacristain, qui prétendait lui prouver, par la quittance olographe que *Rubens* avoit donnée du payement de ce beau tableau, qu'il ne pouvoit pas avoir été peint par son élève *Van Dyck.*

Rubens lui-même, pendant son long séjour en Italie, a fait des copies, d'après les tableaux les plus renommés des maîtres italiens, dont il en est plus d'une qui vaut au moins l'original. C'est ainsi, que la copie de sa main, que possède la galerie de Vienne, faite d'après la maîtresse du *Titien*, dont l'original, peint par celui-ci, orne la galerie de Dresde, me fait une impression plus agréable à plus d'un égard, que l'original même : impression, qui n'a pas variée, quoique j'aie vu l'un et l'autre plus de cent fois, et que j'en aie fait l'analyse par écrit.

Les occupations, du créateur de l'école flamande, étaient si nombreuses et si variées, comme homme de cour et d'état, comme savant

et comme peintre, que, pour suffire à tout, il s'est vu obligé de confier l'exécution de la plupart de ses tableaux à ses habiles élèves; n'y mettant, pour sa part, qu'un croquis léger de la composition, une surveillance plus ou moins suivie et des corrections plus ou moins nombreuses, selon que les circonstances le lui permettoient. Voilà donc, à parler strictement, autant de copies; mais sans autre original qu'un croquis jetté sur un bout de papier; dans chacune desquelles l'œil bien exercé saura distinguer, par le ton et la touche, celui d'entre les élèves de cette célèbre école, à qui *Rubens* a confié l'ouvrage qui lui étoit commandé; se multipliant ainsi, en quelque façon, lui-même, et, dans la même proportion, les tableaux nombreux qui depuis lors portent son nom! C'est ainsi que, dans le tableau immense et célèbre, de la galerie de Dusseldorff, transporté depuis à Munich, dont le sujet est le Jugement dernier, le connoisseur reconnoît facilement le ton et le faire de *Van Thulden* par-tout, hormis dans la gloire du Christ et ce qui l'accompagne, où il retrouve les traces du pinceau de *Rubens*, qu'il chercheroit en vain dans les autres parties de cette étonnante composition.

Quels que puissent être les tableaux, peints par les élèves de cette école au nom de leur maître; heureux celui qui peut acquérir de tels ouvrages! Ils portent toujours l'empreinte du grand génie, et de l'habileté étonnante de leur

inventeur ! Mais beaucoup plus heureux, sans aucune comparaisou, celui, à qui la fortune accorde la possession, bien rare, d'un tableau qui soit dû, tout entier, au pinceau divin de *Rubens* lui-même ! C'est dans un pareil ouvrage, qu'on voit ce grand homme, tel qu'il est vraiment, avec toute sa gloire et sa splendeur ! C'est là seulement, qu'on trouve son rare mérite, d'après lequel on devroit le juger ! Ce n'est qu'en le jugeant, dans le travail d'autrui, qu'on jette des nuages sur ses talens merveilleux, par des reproches qu'il ne mérite pas !

Tout ce que j'ai dit de *Rubens*, et des tableaux peints pour lui, ou d'après lui, par ses élèves, doit s'entendre également de la plupart des autres maîtres célèbres, de leurs disciples et de leurs excellens copistes : il doit s'entendre sur-tout de *Raphaël*, du *Titien*, de *Paul Veronèse*, du *Guide*, de l'*Albane* et d'*Annibal Carrache*, qui a si bien copié le *Corrége*, et l'a été si bien lui-même par le *Dominiquin !* En un mot, de tous les grands artistes italiens, qui sont en général beaucoup plus faciles à copier que *Rubens*, pour l'empâtement, le ton et la touche, et dont les ouvrages ont servi d'études à des maîtres anciens, qui les égaloient en mérite ou peu s'en faut, et qui les ont copiés avec tant de soin et d'intelligence, qu'il devient presque impossible de distinguer ces sortes de copies des originaux. Circonstance, qui rend souvent les tableaux italiens beaucoup plus difficiles à juger

que ceux de toutes les autres écoles ; mais qui prouve aussi l'immense supériorité, de telles copies italiennes sur la plupart des autres, pour faire des dupes et passer pour originaux !

Toutes les espèces de copies, dont j'ai parlé jusqu'ici, sont d'autant plus difficiles à distinguer des originaux, qu'elles joignent toutes, à leur vrai mérite, l'avantage de l'ancienneté, n'ayant été peintes que par de bons maîtres anciens.

Les copies, dont il me reste à parler, se trahissent, ou par leur nouveauté, n'ayant pas encore acquis l'espèce de luisant émaillé que la vétusté donne aux couleurs, qui souvent, dans ces copies, ont si peu le degré requis de dureté et de sécheresse, qu'elles paroissent sentir l'huile encore : ou elles s'annoncent par un empâtement lourd et pesant, un faux ton général du coloris, un manque d'harmonie et de transparence, et un effet qui ne correspond pas à l'intention du tout-ensemble ; ou par des dégradations non naturelles, des ombres trop tranchantes ou dures, et un clair-obscur manqué ; enfin, sur-tout par une touche timide, peinée, tremblante, uniforme, sans intelligence, malpropre, barbouillée, ou, tout au moins, différente de celle de l'original : comme sera souvent le dessin aussi.

Ce sont principalement les accessoires, où la touche trahit le copiste, dont l'attention s'y relâche communément, pour avoir été trop épuisée par les objets principaux. Quant au ton,

j'observerai que, comme le tems fait foncer les couleurs, et que celui qui copie les imite en général telles qu'il les trouve dans son modèle, les siennes, après avoir foncé, n'y seront plus conformes. Aussi, en confrontant après quelques années une copie avec son original, l'on trouvera presque toujours le ton général de celle-là plus noir qu'il ne devroit l'être, à moins, qu'elle n'ait été peinte plus claire à dessein.

Dans le choix des tableaux, pour une collection, celui, qui est en état de payer des originaux, doit éviter, avec le plus grand soin, cette dernière sorte de copies, qui lui feroient aussi peu d'honneur qu'elles en font peu à la peinture même. Ce sont elles, qui ont rendu le mot *copie* l'épouvantail du jeune amateur! Heureusement, que les règles ci-dessus suffiront, pour qu'il puisse, par lui-même, en reconnoître la plupart, pourvu qu'il y mette l'attention requise; en attendant que l'expérience et l'habitude lui en apprennent davantage, sur-tout, à mesure qu'il s'affermira dans la connoissance du style et de la touche, qui caractérisent les ouvrages de chaque maître ancien!

Le plus mauvais effet de ces copies, si justement méprisées, c'est d'avoir répandu une teinte odieuse sur les copies en général, quelque puisse être leur mérite! Le nom même en inspire le mépris, au point que, pour décrier un tableau, l'envieux le plus ignorant n'a qu'à le dire *copie*;

tout comme, pour perdre un pauvre chien, on n'a qu'à le dire *enragé !* Une pratique si injuste est devenue une source intarissable de déplaisirs et d'embarras pour les amateurs de l'art, qui en sont la plupart réduits, dans leurs achâts, à s'assurer de l'originalité, plutôt que de la bonté d'un tableau !

Moi-même, d'abord entraîné par l'exemple et la mode établie, ensuite par choix, pour prévenir toute espèce de critique et pour fermer la bouche, même aux plus ignorans, j'ai évité avec le plus grand soin jusqu'ici d'admettre, dans ma collection, des tableaux dont l'originalité n'auroit pas été évidente et incontestable à tous égards. Cette conduite m'a coûté, bien des sacrifices, par les épuremens qu'elle m'a fait faire, souvent même sur des observations très-peu fondées; et bien des regrets, pour n'avoir pas osé acquérir certains tableaux, qui m'enchantaient par un mérite très-réel, mais dont je ne pouvois pas, avec certitude, déterminer le maître !

Tout bien considéré, je pense néanmoins, qu'il importe aux progrès de l'art et des artistes, aussi bien qu'à la jouissance et à l'intérêt bien entendu des amateurs, que ceux, qui forment des collections, s'écartent, s'il en est temps encore, en ce seul point, de la route, que semble leur conseiller la conduite, que j'y ai tenue moi-même jusqu'ici, et que je ne puis plus changer qu'en risquant de nuire, à ce que je

possède déjà, dans l'opinion de ceux, qui sont partisans des noms bien avérés et de l'originalité la plus incontestable.

Les raisons, qui m'engagent à donner aux autres un conseil, si opposé à celui que j'ai pratiqué sur ce point, frapperont tous ceux, qui, mettant à part tout préjugé, voudront bien examiner la chose sous son véritable point de vue. Dès-lors ils sentiront, qu'il est de toute évidence, que le mérite réel et intrinsèque d'un tableau ne consiste, que dans la jouissance agréable qu'en procure la vue au spectateur qui, en ce moment-là, ne songe qu'au plaisir, que lui fait éprouver l'ouvrage, sans s'inquiéter d'où il vient. En conséquence, si une copie, dans son ensemble et dans chacune de ses parties, excite en lui autant de satisfaction que l'original, ou davantage, comme il peut arriver, le mérite en sera égal, dans le rapport qu'ils ont l'un et l'autre avec le spectateur, quelque différent qu'il puisse être dans leurs rapports avec les deux peintres; dont l'un en recueille l'honneur de l'invention, et l'autre seulement celui d'une imitation parfaite. Distinction, fort indifférente à l'amateur, qui ne cherche qu'à se procurer la jouissance de ce qui est vraiment bon, mais laquelle a toujours été, et restera peut-être encore long-temps, de la plus haute importance à tous ceux, qui attachent un très-grand prix à la connoissance du maître dans chaque tableau.

En attendant, que la raison prenne le dessus sur les préjugés, et que l'on s'accoutume à admirer et rechercher un tableau, pour ses bonnes qualités, non pour l'honneur qui en revient au peintre; comme on savoure avec plaisir un bon mets, sans s'occuper de celui qui l'a préparé; je crois pouvoir conseiller aux amateurs, de mettre tous leurs soins, pour apprendre à bien distinguer entre copie et copie. Alors ils pourront rejetter les unes, avec le mépris qu'elles méritent, et recueillir les autres, et les estimer en proportion du degré de perfection qu'elles auront atteint; sur-tout, si leurs moyens, ou le manque d'occasions, leur ôtent l'espoir de posséder les originaux.

Pour éviter toutefois le reproche bien mérité de supercherie, ils doivent se garder, de donner ces copies pour autre chose qu'elles ne sont. Bien loin que l'aveu franc, d'une telle possession, doive les faire rougir : s'ils ont su en choisir qui réunissent toutes les qualités requises, un tel aveu ne peut que faire l'éloge de leur sagesse, de leur bon goût et de leurs connoissances; et l'artiste sera très-charmé, de pouvoir s'instruire, chez eux, à l'école d'une copie qui, à ses yeux, vaudra un original pour s'en servir de guide dans ses études.

Afin de rendre ce chapitre plus complet et plus utile, le lecteur doit y joindre le contenu du onzième chapitre, qui traite des différentes manières des maîtres. Il y verra, que c'est la partie

partie mécanique de leur travail, sur-tout la *Touche*, qui offre le moyen le plus assuré, pour décider de l'originalité d'un tableau, tout comme pour en reconnoître l'auteur. Les articles *Empâtement* et *Touche*, de mon deuxième chapitre, deviennent également de la plus grande utilité ici. En effet! Un copiste peut parvenir, en n'épargnant pas ses soins, à rendre trait pour trait la composition, le dessin et le coloris même de son original; mais, quelqu'attention qu'il y mette, il n'en pourra jamais imiter, en tout point, le maniement du pinceau, avec la netteté et la franchise que l'habitude seule avoit accordées au maître : non plus qu'un écrivain, quelque soin qu'il prenne, pourra réussir à copier l'écriture d'autrui d'une manière à tromper les yeux exercés, sur-tout si la pièce copiée est d'une certaine étendue.

Dans la peinture, une touche *large* ou *mesquine*, *heurtée* ou *soignée*, *tracée* ou *estompée*, restant toujours la même quant à sa dénomination, différera quant à sa formation, sous le pinceau de chaque artiste, comme une même écriture, restant toujours *coulée*, *ronde* ou *bâtarde*, différera sous la plume de chaque écrivain. L'observation la plus invariable a démontré, qu'autant de mains, qui guident soit la plume soit le pinceau, ne produisent les mêmes formes que par autant de maniemens divers, qui les caractérisent individuellement, et font reconnoître les ouvrages

des artistes, par ceux qui se sont bien familiarisés avec leurs manières.

De là vient sur-tout, que les vrais connoisseurs ne peuvent guères être trompés par des copies. Car, si l'imitateur n'a été qu'un peintre médiocre, il se trahira à leurs yeux par la gêne et la timidité de sa touche : si, au contraire, il a été un artiste vraiment habile, il est presqu'impossible, quelle qu'ait été son attention, que, par oubli ou par ennui, il n'ait mêlé par-ci, par-là, sa propre touche à celle de l'original, sur-tout dans les parties du tableau qui exigent le moins de précaution, telles que le fond, le lointain, les cheveux et autres choses semblables, qui sont justement celles où le vrai connoisseur cherche par préférence à démasquer le copiste. Ce sont probablement ces raisons, qui ont engagé *Pline le jeune* à dire, dans sa vingt-huitième lettre du cinquième livre : *qu'il est infiniment plus difficile, de copier exactement un tableau, que d'imiter fidellement la nature.*

Au reste : s'il se présente des cas, où l'œil le plus clairvoyant ne puisse découvrir la plus légère différence, ni dans la touche, ni dans l'empâtement, ni dans aucune des parties qui regardent l'exécution, en confrontant la copie avec l'original, deux tels tableaux auront assurément le même mérite et la même valeur. Car tout homme raisonnable se gardera bien, dans ce cas-là, de prononcer sur la préférence.

CHAPITRE VI.

Manière d'analyser et de décrire les Tableaux.

La description analytique et méthodique des tableaux, faite avec la clarté et la précision requises, n'est pas une chose aussi facile, ni aussi indifférente, qu'on pourroit la croire, à n'en juger que par les catalogues ordinaires, qu'on publie communément pour les ventes des collections après le décès des possesseurs. La différence saillante qui se trouve, pour la rédaction, entre le commun de ces catalogues et ceux, qui ont été rédigés successivement à Paris par des connoisseurs instruits depuis une cinquantaine d'années, et qui sont si recherchés par les curieux, prouve déjà évidemment le contraire.

Mais, s'il pouvoit rester encore le moindre doute à quelqu'un sur ce point, j'ose espérer qu'il le fera entièrement disparoître, s'il veut se donner la peine de lire, avec attention, les descriptions analytiques de mes tableaux, que je donne dans le vingtième chapitre au volume suivant, et qui présentent des modèles pratiques pour toutes les classes et pour tous les genres des tableaux de choix!

Quiconque veut réussir à bien analyser et dé-

crire méthodiquement un tableau, pour en donner une idée nette aux autres sans les ennuyer par des superfluités ou des longueurs insipides, doit réunir, à un style clair et concis, toutes les connoissances, ou peu s'en faut, qui sont nécessaires pour former un amateur accompli.

Avant de prendre la plume en main, il doit commencer, par se bien pénétrer du mérite, réel ou apparent, de l'ouvrage et des qualités, bonnes ou mauvaises, de chacune de ses parties, qu'il jugera séparément, sans aucune prévention ni partialité, d'après les principes que j'ai établis à ce sujet dans le deuxième chapitre, et dans ceux qui le suivent immédiatement. Il doit s'assurer ensuite, tant par le coup-d'œil exercé que donne l'expérience, que par le secours de ces mêmes chapitres, si le tableau est bien ou mal conservé? S'il est original ou copie? A quelle école et à quel maître il appartient? S'il a été peint dans la jeunesse, dans la force de l'âge, ou dans le déclin de l'artiste? Et, au cas que celui-ci ait adopté par choix plusieurs manières, quelle est celle qu'il y a employée?

Après avoir fait, avec l'attention la plus scrupuleuse, cette analyse mentale, comme préliminaire indispensable, il doit peser mûrement, quelles sont les parties dont dépend principalement le mérite de ce tableau, et quelles sont celles qui, comme caractéristiques, servent à le distinguer de la foule des autres? Ensuite il doit se mettre à penser, quelle sera la façon la plus

concise, la plus lumineuse et la plus avantageuse, d'en transmettre avec fidélité à autrui, par des *paroles*, ce que la *vue* lui en aura appris, pour la composition, et ce qu'elle lui aura fait éprouver, pour l'effet et l'exécution.

Alors seulement l'écrivain se permettra de confier ses idées au papier, suivant l'ordre où il aura eu soin de les arranger auparavant dans sa tête, en commençant, après avoir nommé le maître, par décrire en détail le sujet, si la chose paroît l'exiger ; sinon, par le désigner simplement. Du sujet en masse, il passera aux détails de la composition. Tout ceci doit être dit en aussi peu de paroles que possible, mais néanmoins assez clairement pour que le lecteur puisse s'en former une idée distincte. Après quoi il fera, très-succinctement, l'énumération des qualités recommandables, par lesquelles l'ouvrage se fait remarquer du côté de l'exécution, mettant le plus grand soin à n'induire en erreur personne, soit par des louanges non méritées, soit par des éloges trop ménagés ; article qui, selon moi, exige plus d'attention qu'aucun autre, pour y garder un juste milieu !

L'écrivain terminera la description, s'il en trouve des motifs suffisans, par un aveu franc et sincère des défauts choquans, ainsi que des repeints notables et mal-adroits, qu'il aura remarqués dans l'ouvrage : et il finira le tout, par annoncer la grandeur de la figure humaine, qui est censée la plus proche du spectateur, et

qui donnera ce qu'on nomme la grandeur *proportionnelle* de toutes les autres figures : il y ajoutera la matière sur laquelle le tableau est peint, ainsi que sa hauteur et sa largeur.

En lisant les descriptions, que j'ai faites, de mes propres tableaux, on se convaincra facilement, qu'outre les règles générales, que je viens d'établir, j'en ai suivi d'autres plus particulières, dont j'ai fait l'usage qu'exigeoient les différens genres, auxquels les tableaux appartenoient, selon le choix que les maîtres avoient fait de leur sujet.

C'est ainsi, qu'on pourra y observer que, dans les sujets historiques, la composition et le dessin, ainsi que les airs des têtes, les attitudes et l'expression, deviennent d'une toute autre importance que dans la plupart des tableaux qui appartiennent à d'autres genres, et que, par conséquent, ce qui les concerne demande une place marquante dans la description. Le jet et les plis des draperies sont dans le même cas; d'autant plus, que ces dernières contribuent beaucoup à la perfection du dessin, lorsqu'elles trahissent bien les parties qu'elles couvrent, c'est-à-dire, en termes de l'art, lorsqu'elles *accusent bien le nud.* La formation et la liaison des groupes, ainsi que la carnation, offrent encore des parties très-essentielles ici, de même que le clair-obscur. L'attention particulière, qu'on doit à celles que je viens d'avoir désignées, ne dispense néanmoins en aucune façon de celle, qu'imposent les rè-

gles générales à l'égard de toutes les autres parties du tableau.

Dans mes descriptions des paysages on trouvera, que j'ai toujours rendu compte des différens plans, et des figures, arbres, fabriques et autres détails, dont ils sont enrichis; ainsi que de la qualité du ciel et du ton général du coloris.

Dans les intérieurs, et sujets de conversation, il sera fort facile à voir, combien j'ai mis d'intérêt à l'expression, à la distribution de la lumière, au choix des couleurs propres, à la transparence, au clair-obscur, et sur-tout à la touche et à l'empâtement.

Les descriptions que j'ai faites de mes marines, de *Guillaume Van den Velde* et de *Philippe Wouvermans*, feront remarquer mon attention particulière, dans les marines, pour la transparence et le mouvement des eaux, la forme et le mouvement des nuages, ainsi que pour les navires, les figures, les agrès, ou les cordages avec tout ce qui y appartient.

Pour les animaux, on s'appercevra, que je me suis sur-tout attaché au dessin, à l'expression et à la différence des touches que le peintre a employées pour en rendre, soit les poils, soit la laine, soit le crin.

Pour les portraits, et les figures en buste, à mi-corps, ou entières, j'ai pris garde sur-tout à la vérité magique et à l'illusion. Je n'y ai pas

négligé non plus le clair-obscur, l'empâtement et la touche.

Dans les très-petites figures, de deux pouces et au-dessous, j'ai observé par préférence si, comme on dit, paroissant faites avec rien, elles étoient d'une touche intelligente, ferme et facile, et si leurs mouvemens annonçoient la vie. Dans celles un peu plus grandes, sur-tout lorsqu'elles font l'objet principal du tableau que j'ai décrit, j'ai examiné, avant toutes choses, la touche pour m'assurer, si elle étoit spirituelle, nette et expressive, ou précieusement finie; sans négliger toutefois le dessin, l'expression, les attitudes et l'harmonie des couleurs.

Dans les pièces à bâtimens et les tableaux d'architecture, que j'ai décrits, on remarquera facilement l'importance, que j'y ai mise à un fini précieux, à une main ferme, à la perspective linéaire et aërienne, et à l'effet magique.

A l'égard des objets inanimés, l'on trouvera, que la composition, l'exécution précieusement soignée et l'illusion parfaite ont mérité mon attention principale.

Enfin, en parcourant tous les articles de mes tableaux, dont j'ai donné la description, on rencontrera successivement des modèles pour l'analyse méthodique des ouvrages de chaque genre sans exception, dont il serait d'autant plus superflu de faire une mention particulière ici, que je ne puis me cacher, combien l'exem-

ple devient plus instructif et fait une impression plus durable que les préceptes.

Je ne puis donc, que prier mes lecteurs de croire, qu'en joignant, à cet ouvrage, la description de mes tableaux, mon but principal n'a pas été de les faire connoître, quelque précieux qu'ils soient aux yeux des connoisseurs; mais bien d'y présenter, aux amateurs novices, autant d'exemples, où ils retrouveront, à fur et mesure qu'ils les liront avec l'attention requise, tous les préceptes théoriques, que renferme cet ouvrage, éclaircis par les applications pratiques que j'en ai faites.

Par cette lecture, ils pourront compléter sans peine tout ce que le chapitre actuel leur laisse à désirer, pour l'analyse régulière des tableaux de certains genres. C'est ainsi, que les descriptions de la savante *Allégorie sur la ville d'Amsterdam*, peinte par *Lairesse*, *le Couronnement de Henri IV* peint par *Rubens*, et sur-tout *le Chevalier intrépide*, ce chef-d'œuvre admirable d'*Albert Durer*, leur apprendront, combien le mérite des tableaux allégoriques dépend de l'invention, ainsi que du génie de l'auteur. Dans l'*Eve avec sa famille*, de *Jean van Eyck*, dans le *Christ chez Pilate* par *Coxie*, dans mes trois *portraits* peints par *Holbein*, et dans mes autres tableaux antiques, ils apprendront que, si les peintres de ces temps-là n'ont pas connu la perspective aërienne et quelques autres parties, dont les vrais principes n'ont

été découverts que plus tard, ils ont eu la plupart le mérite, si peu commun, d'une fonte et d'un fini admirables. Je dis *la plupart*, parce que ma *Prédication de Saint-Jean*, par *Pierre Breughel*, prouve, qu'ils ne l'ont pas eu indistinctement tous. Car les figures innombrables, de cette composition, sont toutes d'une touche aussi spirituelle qu'elles le seroient, si elles étoient sorties du pinceau de *Teniers* le fils lui-même. Ce tableau se distingue d'ailleurs par un éclat et une vivacité singulière des couleurs, qui manquent à beaucoup d'autres antiques.

C'est par cette lecture encore, qu'on pourra se convaincre, que le prix et le mérite réels des tableaux, souvent les plus étonnans, ne leur viennent pas toujours de la célébrité des noms qu'ils portent. Vérité, bien digne de l'attention des amateurs! Ils en trouveront une preuve frappante dans la description de mon *Intérieur Westphalien* d'*Egbert Vander Poel*, ouvrage, si singulièrement distingué par l'heureux choix du sujet et par l'exécution la plus surprenante dans toutes ses parties! Ils en trouveront encore des preuves dans les descriptions, de ma *Cascade* vraiment magique de *Van Everdingen*, de mes *Baigneurs* par *Primo Gentil*, de mes *quatre Elémens* par *Ferdinand van Kessel*, et de quelques autres ouvrages, que leur mérite éminent m'a obligé d'admettre parmi mes tableaux de choix; flatté, de pouvoir donner aux connoisseurs, par ce moyen, une preuve irrécusable

de l'absurdité de la mode, qui s'est trop généralement introduite, de ne rechercher que les tableaux des maîtres qui sont les plus en vogue; souvent même sans trop s'inquiéter, si tout le mérite ne s'en réduit pas à la seule réputation dont jouit l'auteur?

Dans la description de mon *Adoration des Mages*, le chef-d'œuvre le plus beau et le plus parfait à tous égards qui soit sorti du savant et élégant pinceau de *Henri Van Balen*, je n'ai fait que désigner en deux mots le sujet, sans entrer dans aucun détail sur la composition et l'ordonnance, et me suis attaché uniquement à exprimer, en termes généraux, le juste tribut d'admiration, qu'en méritent le dessin, la composition et l'exécution. Par-là mes lecteurs verront, que mon opinion est, qu'on peut quelquefois se dispenser, de faire une longue énumération des figures nombreuses qui font partie d'une ordonnance, lorsque celle-ci ne roule que sur un sujet très-connu, d'un événement uniforme, que beaucoup d'artistes ont représenté dans leurs ouvrages, et dont les compositions ne peuvent guères différer entre elles, en ce cas, que par quelques *variantes* dans les positions.

Ils verront encore, en comparant l'étendue relative de mes différentes descriptions, que la longueur de celles-ci doit être toujours proportionnée, à la grandeur des compositions, et au nombre des qualités, éminentes ou louables, que présente chaque tableau, tant dans son *tout-en-*

semble, que dans chacune des parties de l'art qui ont contribué à sa perfection!

Quelque superflu qu'il puisse paroître d'avertir mes lecteurs, qu'avant d'analyser ou de décrire un tableau il faut être certain, de ne pas se méprendre sur le sujet qu'il représente, afin de ne pas tromper le public, en donnant un homme pour une femme, une femme pour un homme, ou par toute autre fausse annonce du sujet, je me vois néanmoins forcé à ne pas négliger cette précaution, non-seulement par les fautes absurdes, contre une règle si naturelle, qu'on trouve trop souvent dans les catalogues des ventes publiques, mais aussi par les bévues peu croyables de la même espèce, que j'ai rencontrées, à mon grand étonnement, dans les catalogues et descriptions de plusieurs galeries publiques.

Passant volontiers sous silence ceux, parmi ces ouvrages, dont les auteurs sont connus, je ne puis toutefois me dispenser de prouver, par une citation, qu'il n'y a rien d'exagéré dans ce que je viens de dire. Heureusement, un anonyme m'en fournit l'occasion très-favorable en parlant de la sainte *Cécile* de *Raphaël*, dans le *Manuel du Muséum françois*, 4me. livraison, imprimé à Paris en 1803 chez *Treuttel* et *Würtz*.

Ce fameux tableau du grand *Raphaël*, peint pour l'église de *Saint-Jean* à Bologne, se trouve maintenant au *Musée*. Il représente sainte *Cécile*, tenant ses orgues entre ses mains, et ayant à ses

pieds plusieurs autres instrumens de musique. Elle écoute, avec une attention extatique, un chœur d'anges, portés sur des nuages et chantant une musique consignée dans deux livres. A sa droite, on voit saint *Paul* et saint *Jean* l'évangeliste, fort bien caractérisés, l'un par son glaive, l'autre par son aigle, et tous deux par leurs airs de têtes. A sa gauche se trouvent sainte *Madeleine* avec sa coupe et saint *Augustin* avec sa crosse et ses habits pontificaux. Jusqu'ici tout le monde avoit été d'accord sur la vérité de cette description ; mais l'auteur anonyme, du *Manuel du Muséum françois*, a jugé à propos, d'en faire une à sa mode, dont voici le titre et la substance, ou plutôt l'extrait mot pour mot :

Le Martyre de Sainte-Cécile.

« *Raphaël* ne représentera pas le *martyre* d'une » jeune vierge, comme le supplice d'un con- » damné. Ici *Cécile* s'avance vers le lieu où la » palme l'attend ; ses pieds seuls tiennent encore » à la terre ; ses yeux élevés disent que sa pen- » sée est déjà au ciel..... L'homme qui tient le » glaive n'est pas un *exécuteur* dont la férocité » dure ajoute à celle du spectacle ; ici l'*exécu-* » *teur* a l'air compatissant. Derrière la sainte » marche un *prêtre qui l'assiste* ; sa physiono- » mie est commune, mais douce ; il s'applaudit » de la résignation tranquille de la victime, » qui semble entendre déjà le concert céleste » qui se fait au-dessus d'elle. Des anges célè-

» brent d'avance son *arrivée*..... Une des com-
» pagnes de *Cécile* la *désigne du doigt* et semble
» la donner pour exemple..... Un jeune homme
» suit la sainte ; son action est trop *expressive*,
» pour n'y supposer que l'expression d'un *parent*
« ou d'un *néophite !* »

Voilà une description, faite et imprimée de nos jours à Paris, laquelle, comme j'espère, peut se passer de commentaire ! Je me bornerai donc à observer que, puisque l'auteur anonyme du *Manuel* a trouvé bon, de convertir saint *Paul* en un bourreau, il a eu raison de supprimer, dans l'estampe au trait qu'il donne après ce beau tableau, l'auréole, dont *Raphaël* a orné les têtes des personnages qui le composent !

Le contenu de ce chapitre doit avoir prouvé à l'évidence, combien il importe, non-seulement de ne pas se tromper sur le sujet que représente un tableau, mais aussi de connoître à fond les règles, pour bien l'analyser et pour bien le décrire. Je crois néanmoins, qu'il ne sera pas inutile de faire remarquer encore, que la presse, en transmettant à la postérité la description bien faite et méthodique d'un ouvrage de l'art, conserve à celui-ci une partie de son existence, lors même que le tems, les accidens, ou des mains ignorantes parviendroient à le détruire ! Que saurions-nous, des peintres grecs et de leurs tableaux les plus fameux, sans la mémoire, que nous en ont transmise les écrivains dans leurs descriptions, source féconde et uni-

que qui nous reste, sur cette matière, pour l'instruction du public et sur-tout des artistes ?

Il est vrai, que la gravure nous offre aujourd'hui un moyen heureux pour sauver de l'oubli les ouvrages de la peinture. Mais, outre qu'on ne grave pas tous les tableaux, la ressource qu'offrent les estampes sur ce point, tant aux peintres qu'au public, n'est nullement à la portée de beaucoup de monde, vu la dépense énorme qu'elle exige.

D'ailleurs l'estampe, même la plus parfaite, laisse toujours encore à peu près tout à désirer de ce qui, dans un tableau, regarde le coloris et la partie manuelle de l'art; comme sont surtout les couleurs tant propres que locales, le ton général, la transparence, l'empâtement et la touche : toutes parties, sur lesquelles une description analytique, conforme aux règles, peut donner des lumières plus ou moins satisfaisantes. Avantage, qui assure à celle-ci un très-grand intérêt, dont la gravure restera toujours privée, à moins d'y suppléer, quoiqu'imparfaitement, en donnant des couleurs à ses productions.

CHAPITRE VII.

Des Ecoles générales de Peinture.

ARTICLE PREMIER.

De ce qui constitue une Ecole de Peinture.

LORSQU'UN maître a été assez heureux pour avoir formé, entre ses élèves, quelques-uns qui se sont distingués par leurs talens dans la peinture, on désigne, sous le nom de *son école*, la totalité de ses disciples, tant les *mauvais* que les *bons*, sans exception, peu importe quel ait été le lieu de leur naissance : et lorsqu'un ou plusieurs, des plus distingués de ces disciples, ont formé à leur tour, dans la même ville ou dans le même pays qu'habitoit leur maître, quelques habiles élèves, dès-lors on donne le nom d'*école*, de cette *ville* ou de ce *pays*, à la réunion de tous les élèves qui s'y sont formés successivement, sans aucun égard à l'endroit qui les a vu naître.

C'est ainsi que *Bakkereel*, *Van den Berg*, *Van Campen*, *Delmont*, *Deriksen*, *Diepenbeeck*, *Van Dyck*, *Faidherbe*, *Fouquières*, *Luc François*, *Luc Franquart*, *Gérard Van Herp*, *Van Hoeck*, *Hoffman*, *Van der Horst*, *Jameson*, *Leux*, *Malo*, *Manrique*, *Marienhof*, *Van Mol*, *Panneel*, *Pepyn*, *Potters*, *Quellyn*, *Schut*, *Soutman*,

Soutman, *Sporkmans*, *Van Stock*, *Teniers*, *Thomas*, *Van Thulden*, *Victor*, *Vleughel*, *Vorsterman*, *Wouters* et tous les autres artistes, qui, comme ceux-ci, peuvent avoir été élèves de *Rubens*, forment collectivement ce qu'on nomme *l'école de ce maître.*

On y pourroit en quelque façon comprendre aussi ceux, qui, ayant appris les principes de leur art chez d'autres peintres, ont ensuite formé leur style et leur coloris sur celui de *Rubens;* tels que sont sur-tout *Jordaans* et quelques autres artistes, dont les pinceaux ont été employés par ce génie étonnant, qu'on regarde à si juste titre comme le créateur de l'*école flamande.*

Celle-ci a été nommée *flamande*, parce que la ville d'Anvers, qu'habitoit *Rubens*, est située dans la partie du duché de Brabant, où l'on parle généralement la langue *flamande*, et qu'on appelle, dans le pays, le *Brabant flamand*, pour le distinguer de la partie, du même duché, qu'on nomme le *Brabant wallon*, où l'on ne parle qu'une espèce de dialecte du *gaulois* dans tout le plat pays.

Sous cette dénomination d'*école flamande* sont compris, non-seulement tous les artistes qui formoient l'*école de Rubens*, mais aussi tous les élèves qu'ont faits à Anvers ou dans les environs, plusieurs d'entr'eux, sur-tout *Van Dyck*, *Quellyn* et *Teniers*, dont les disciples ont propagé, plus ou moins, pendant un certain tems, le style et le coloris de *Rubens* : style, dont on apperçoit,

même des vestiges, dans les ouvrages des disciples de ceux, qui entre les élèves de ce grand homme se sont particulièrement consacrés à la gravure.

Plusieurs très-bons peintres d'histoire, contemporains de *Rubens*, tels entre autres que *De Crayer*, *Van Balen*, *Rombouts*, *Janssens*, *Seghers*, ainsi que leurs disciples, de même que tous ceux qui ont excellé dans d'autres genres aux Pays-Bas, tels que *Gonzalès*, *Teniers fils*, *Pierre Neefs*, *Sneyders*, *Van der Meulen*, et plusieurs autres, sur-tout des paysagistes, sont tous compris simplement, dans l'opinion publique, sous le nom général d'*école flamande*, quoique plusieurs d'entre eux ayent fait leur séjour ordinaire à Bruxelles, Gand, Bruges, Malines et autres villes, assez éloignées d'Anvers, et ne se soient jamais mêlés avec les élèves de l'école célèbre, qui a illustré cette ville. L'amateur rencontrera maint exemple pareil, dans chacune des écoles italiennes, sur lesquels je m'abstiens à dessein d'entrer en détail, ne voulant pas répéter inutilement des choses dites et redites par la plupart de ceux, qui ont écrit sur l'art et les artistes.

Pour être exacts, les écrivains français, au lieu de dire *école flamande*, eussent dû s'en tenir à l'expression plus vraie d'*école des Pays-Bas* ou *Belgique*, généralement usitée dans le pays même. Sous cette dénomination, étendue à toutes les provinces belgiques sans exception, se

trouvent également comprises, et l'*école du grand Rubens*, si digne de servir de modèle pour tant de parties de l'art à toutes les *écoles* à venir, et celle à jamais mémorable de *Jean Van Eyck*, natif de Maseyck, dit *Jean de Bruges*, lieu de sa résidence, qui, en créant la peinture à l'huile, a assuré le premier une existence solide aux productions de ce bel art, et doit être regardé, en quelque façon, comme le créateur de toutes les écoles.

Ceux-là se trompent fort, qui s'imaginent, que ce grand homme n'est devenu que pour la seule partie mécanique de l'art, par son invention heureuse, le bienfaiteur de la postérité la plus reculée. Non! Si le goût gothique dominant, et la science des couleurs locales et de la perspective aërienne inconnue de son tems, ne lui ont pas permis de devenir, pour les autres, un modèle à suivre dans les sujets composés, en revanche ses ouvrages à une seule figure ont offert, pour la partie idéale et l'exécution mécanique, des modèles précieux, que les plus grands artistes ont pu étudier avec fruit! Vérité, sur laquelle aucun connoisseur de l'art formera le moindre doute, en examinant avec attention les N°s. 279, 280 et 281 du *Musée* à Paris, qui représentent *Dieu le père*, *la Vierge* et *St. Jean-Baptiste*, tous trois peints par *Jean Van Eyck*, et tous trois dignes du pinceau de *Raphaël*, dont ils présentent le style et le dessin.

Le vernis, dont *Jean Van Eyck* ainsi que

beaucoup d'autres artistes se servoient, avant sa belle découverte, pour couvrir leurs peintures à la détrempe, et qui le conduisit à inventer celle à l'huile, absolument ignorée jusqu'alors, m'offre l'occasion bien naturelle, de relever une opinion fort erronée, que le savant *Lessing* a cherché à répandre dans sa dissertation *sur l'ancienneté de la peinture à l'huile*, imprimée en allemand, in-8°. à Brunswick en 1774, et que M. *De Mechel* de Basle, membre de diverses académies, a cherché à accréditer, dans son catalogue de la galerie impériale et royale de Vienne : opinion, qui ne tend à rien moins, qu'à enlever, au véritable créateur de la peinture à l'huile, l'honneur de sa découverte, et par conséquent la juste reconnoissance des siècles à venir, en soutenant, que cette espèce de peinture étoit connue très-long-tems avant lui !

Voici ce qui, selon moi, a donné lieu à l'erreur de ces deux hommes, si justement renommés, l'un parmi les gens de lettres, l'autre parmi les graveurs ! On rencontre, dans quelques églises et autres bâtimens très-anciens en Allemagne, un petit nombre de tableaux, que leur style gothique extrêmement roide fait reconnoître, au premier coup-d'œil, pour fort antérieurs à l'époque où a vécu *Jean Van Eyck*. Ils sont la plupart couverts d'un vernis, assez épais et d'une très-grande dureté, qui, étant d'une nature grasse et huileuse, en a pu imposer facilement au savant *Lessing*, qui se connoissoit mieux en livres

qu'en tableaux, au point qu'il aura confondu la qualité de la peinture avec celle du vernis.

Quant à M. *de Mechel*, qui est si renommé parmi les connoisseurs en estampes, et dont la familiarité que j'ai eu le bonheur de contracter avec lui, pendant son séjour aux Pays-Bas, m'a mis à même d'apprécier le jugement raisonné sur le mérite réel et intrinsèque des tableaux; l'amour de la vérité, et la gloire de *Jean Van Eyck* si injustement attaquée, me forcent, malgré moi, à dire que, si ce célèbre graveur avoit eu autant d'habitude, dans le maniement pratique des tableaux, qu'il en a dans celui des estampes, il se seroit bien gardé, de renouveller une erreur, où *Lessing* n'étoit tombé, qu'en voulant parler d'une chose où il était sans expérience!

M. *de Mechel*, dit « que, *d'après les examens* » *rigoureux*, *accompagnés d'essais chimiques*, » *faits en présence de plusieurs artistes et ama-* » *teurs*, il est incontestable que le tableau d'autel, » peint en 1297 par *Thomas de Mutina*, le Christ » en croix, peint en 1357 par *Nicolas Wurm-* » *ser* et les deux Pères d'église, peints en 1357 » par *Théodoric de Prague*, qui font partie de la » galerie impériale à Vienne, sont tous trois peints » à l'huile, et que par conséquent la conjecture » de *Lessing*, qui avoit paru si hasardée, est » maintenant vérifiée de la manière la plus au- » thentique! »

Une assertion si positive, appuyée d'*examens rigoureux*, d'*essais chimiques* et de *témoins*, pour-

roit suffire, je l'avoue, pour en imposer à ceux qui, par leur éloignement, ignorent le fait et ses circonstances! Mais, moi, j'ai appris, sur les lieux mêmes, par la voix publique, par les artistes à Vienne, et par un très-bon artiste saxon, établi à Dresde, et vrai connoisseur, qui avoit été témoin oculaire de la chose, que les *examens* et les *essais chimiques* de M. *de Mechel* se réduisent aux seuls *mordans*, avec lesquels il a attaqué le vernis huileux, qu'il avait confondu avec la peinture, jusqu'à ce que le peu de solidité de celle-ci l'eût averti, qu'il étoit plus que tems, de stater sa dangereuse expérience, sur des couleurs que les artistes, convoqués pour être témoins de la chose, ont reconnu n'être liées qu'au moyen du blanc ou du jaune d'œuf, et nullement au moyen de l'huile!

En examinant de très-près et à plusieurs reprises avec un œil armé et avec l'attention la plus scrupuleuse, pendant mon long séjour à Vienne, ces antiquailles, que l'erreur de M. *de Mechel* a rendues plus fameuses qu'elles méritaient de l'être, je n'ai pu concevoir, comment un homme, accoutumé à la vue des ouvrages de l'art, avoit pu s'y tromper! Car je les ai reconnues au premier abord, et j'ose assurer que tout amateur un peu exercé les reconnoîtra comme moi, pour être de ces tableaux très-anciens, peints à l'eau, c'est-à-dire à la détrempe, et couverts d'un vernis très-dur, qu'on

trouve par-ci par-là, quelquefois avec le nom du peintre et l'année, dans des bâtimens publics en Allemagne, où ils doivent avoir été plus communs autrefois, mais où les ravages du tems, des guerres et des iconoclastes les ont réduits au très-petit nombre qu'on en voit encore aujourd'hui.

Au reste, on peut voir, aux premières époques des écoles florentine et vénitienne de l'abbé *Lanzi* dans sa *Storia pittorica della Italia*, que, long-tems avant le savant *Lessing* et M. *de Mechel*, quelques italiens avoient cherché à faire parade, de leurs connoissances et de leur érudition, aux dépens de la gloire si justement acquise par *Jean Van Eyck*; lorsqu'ils ont soutenu également, qu'il constoit par des *essais chimiques*, que *Colantonio del Fiore*, *Lippo Dalmasio*, *Serafino Serafini*, et quelques autres anciens peintres en Italie, avoient peint leurs tableaux à l'huile! Mais le professeur *de Morona* nous apprend, dans sa *Pisa illustrata*, que le savant chimiste *Bianchi* a démontré, par de nombreuses expériences faites sur d'anciens tableaux italiens, que jamais il n'y étoit entré de l'huile, mais que quelques-uns des plus anciens avoient offert des traces de cire, dont l'usage pouvoit provenir de la peinture à l'*encaustique*.

Pour répondre aux argumens qu'on a prétendu tirer, contre l'invention de la peinture à l'huile par *Jean Van Eyck*, de deux anciens manuscrits, l'un composé par certain moine

Théophile, sous le titre *de omni scientia artis pingendi* vers le onzième siècle ; l'autre également écrit sur la peinture vers l'an 1437 par certain *André Cennini* ; je dirai, que ces argumens ne prouvent rien absolument, sinon, que ces deux écrivains obscurs ont proposé, d'employer l'huile dans les couleurs dont on veut barbouiller des murs ou des meubles ; conseil, que l'un et l'autre ont enterré dans des manuscrits, dont la lecture aurait peut-être pu amener peu à peu les peintres à se servir de l'huile pour broyer leurs couleurs, mais qui sont restés assez rares, pour que la connoissance n'en soit parvenue à aucun artiste. Car il n'en est aucun, qui en ait fait usage dans son art avant la découverte de *Jean Van Eyck!* Preuve, l'assassinat horrible que commit, encore long-tems après, l'infame *André del Castagno*, peintre de Florence, sur son généreux ami *Domenico*, peintre de Venise, qui lui en communiqua le secret, qu'il avoit lui-même appris d'*Antoine de Messine*, disciple de *Van Eyck!* L'on frémit en pensant, que le traître *Castagno* tua son bienfaiteur, afin de rester sans concurrent, en Italie, dans une science si utile!

Quant aux manuscrits mêmes, au moyen desquels quelques écrivains ont cherché à se faire valoir aux dépens de *Jean Van Eyck*, je ne dirai rien de celui d'*André Cennini*, que je n'ai jamais vu, sinon, qu'il est de 27 ans postérieur à la précieuse découverte qu'a faite le maître flamand en 1410.

En revanche, j'ai vu deux différens exemplaires du manuscrit de *Théophile*, dont l'un est justement celui de la Bibliothèque ducale de Wolfenbuttel, sur lequel *Lessing* a fondé son erreur; tandis qu'il auroit dû s'y convaincre, que cet auteur ne propose les couleurs, broyées à l'huile de lin, que pour les barbouillages; mais qu'il en rejette positivement l'emploi, comme impraticable, pour les tableaux!

Et voilà cependant comme on instruit le monde!

Au reste, ceux, qui désirent connoître à fond toutes les circonstances qui ont conduit *Jean Van Eyck* à une découverte si utile pour la peinture, n'ont qu'à consulter ce qu'en dit *Van Mander* au commencement de son 1er. volume. Ils y verront en même tems, que *les Pécheurs agenouillés devant l'agneau divin*, un des principaux ouvrages à la détrempe de *Jean Van Eyck*, qui ornoit le piédestal de l'*agneau pascal adoré*, son chef-d'œuvre à l'huile, a été entièrement effacé, au moyen d'une *expérience*, semblable à celle de M. *de Mechel*, que s'y sont permise des peintres, assez ignorans, pour ne s'appercevoir du mal qu'ils faisoient, qu'après avoir détruit tout le tableau.

Ayant fini ce préambule sur l'*école flamande*, qui m'a paru d'autant plus nécessaire, que la plupart de ceux qui ont écrit sur les peintres et la peinture ont montré tant de partialité pour les *écoles italiennes*, qu'ils semblent en avoir

fait la matière presqu'exclusive de leurs recherches et n'avoir parlé qu'en passant de la *flamande* et de la *hollandoise*, je poursuivrai le fil de mon discours, en examinant, quelles sont les *écoles* générales, qui méritent ce nom ? Quels sont leurs fondateurs ? Quels sont les caractères, qui les distinguent entre elles ? Et quelles sont les causes, qui peuvent avoir influé pour leur donner ces caractères ?

L'amateur ne peut que se trouver embarrassé, en voyant combien les auteurs sont peu d'accord entre eux sur le nombre et les dénominations des *écoles* générales ; dont les uns n'en comptent que trois, savoir la *romaine*, la *flamande* et la *françoise* : les autres cinq, savoir la *romaine* ou *florentine*, la *vénitienne*, la *lombarde*, la *flamande* ou *allemande*, et la *françoise* : d'autres, en séparant la *florentine* de la *romaine*, et l'*allemande* ainsi que la *hollandoise* de la *flamande*, en comptent huit ; auxquelles d'autres enfin ajoutent encore la *bolonoise*, la *génoise*, la *napolitaine* et l'*espagnole*, et parviennent ainsi à en trouver jusqu'à douze.

Bien plus! A s'en rapporter à la division des écoles italiennes adoptée par *Lanzi*, il faudroit en accorder, jusqu'à quatorze, à l'Italie seulement ; savoir : celles de Florence, de Sienne, de Rome, de Naples, de Venise, de Mantoue, de Modène, de Parme, de Crémone, de Milan, de Bologne, de Ferrare, de Gênes et du Piémont !

Ces contradictions, aussi embarrassantes pour les curieux que pour les véritables amateurs, n'existeroient pas, si les écrivains, au lieu de distinguer les *écoles* arbitrairement et selon leur caprice, avoient fondé leurs divisions sur les règles certaines, que présente la nature du sujet. Je crois donc, avant de donner la mienne, devoir établir le principe qui lui sert de base!

Pour que l'école, d'une ville ou d'un pays, puisse prendre rang parmi les écoles générales, il faut, selon mon opinion, qu'elle ait formé plusieurs élèves renommés par leur mérite, et que ceux-ci, dans leur style et dans leur *faire*, ayent eu quelque chose de commun, entre eux, qui caractérise particulièrement leur manière, ou plutôt les parties idéale et mécanique de leur art, et qui soit assez remarquable, pour distinguer leur école de toutes les autres.

Partant de ce principe, je compte en tout huit écoles, qui sont : la florentine ou toscane, la romaine, la vénitienne, la lombarde, la flamande, la hollandoise, la françoise et l'allemande.

S'il suffisoit, d'avoir donné au monde des artistes, renommés par leur mérite, l'Espagne pourroit réclamer sa place aussi parmi les écoles générales, ne fut-ce que pour avoir eu un *Moralès*, un *Velasquez* et un *Murillos*, qui ont fait tant d'honneur à leur patrie; sans parler de beaucoup d'autres artistes espagnols, dont on peut voir les éloges, souvent bien mérités, dans leur biographe don *Antonio Palamino Velasco*.

Naples jouiroit du même droit, pour avoir eu son *Spagnolet*, son *Calabrèse*, son *Salvator Rosa* et son *Luc Giordano*. Gênes même, pour avoir eu son *Benedette* qui lui fait tant d'honneur : sans parler de son *Bernard Strozzi*, son *Valerio Castelli*, son *Luc Cambiase* et plusieurs autres très-bons peintres génois, qu'on trouve parmi ceux, dont *Ratti*, après *Soprani*, a publié les vies en 1768 en deux volumes in-4°. Mais le manque de caractère général distinctif, dans les manières de ces maîtres, empêche qu'on puisse leur assigner un rang particulier parmi les écoles générales, sous l'une desquelles on les range la plupart séparément, selon qu'ils en approchent davantage par leur manière, ou selon les maîtres dont ils ont été les élèves.

Article II.

De l'Ecole Florentine ou Toscane.

Ainsi que le monde entier est redevable, de la peinture à l'huile, au célèbre *Jean Van Eyck* de Maseyck, l'Italie doit la peinture à l'eau aux Florentins. Ceux-ci, en 1240, appellèrent quelques Grecs, peintres très-grossiers, ou plutôt barbouilleurs d'images de dévotion, dont les productions informes furent le trait de lumière, qui suffit, au génie du *Cimabue*, pour créer, de leurs barbouillages, une espèce d'art, premier berceau des ouvrages étonnans, par lesquels, deux siècles plus tard, des pinceaux florentins ont fait l'admiration de l'Europe.

L'école florentine, proprement dite, reconnoît pour ses fondateurs deux hommes vraiment grands, qui sont *Léonard da Vinci* et l'immortel *Michel Ange Buonaroti.* De celui-ci elle tire sa plus grande gloire, et les écrivains disent, « qu'il passe pour le plus savant et pour le plus » correct dessinateur qu'il y ait eu; supposé, » que *Raphaël* ne l'ait pas égalé, ou même sur- » passé » ! Au moins est-il très-certain, que c'est à lui, ainsi qu'à *Léonard da Vinci,* au *Masaccio* et au frère *Bartholomé de St.-Marc*, autres peintres florentins, que Rome doit en grande partie l'instruction du sublime *Raphaël!*

Il y a tant de différence, dans le style et le *faire*, entre les ouvrages de *Léonard da Vinci*, de *Buonaroti*, du frère *Bartolomé*, d'*André del Sarto*, de *Daniel de Volterre*, de *François Vanni*, de *Pierre de Cortone*, de *Christofle Allori*, de *François Furini*, de même qu'entre ceux de plusieurs autres excellens artistes qui appartiennent à cette célèbre *école*, qu'il devient très-difficile, d'en assigner des caractères distinctifs généraux, qui soient applicables à tous ses élèves.

Voici ceux, que lui assigne M. *Levesque*, qui, s'ils ne conviennent pas également à *Pierre de Cortone*, *Christofle Allori*, *François Furini* et quelques autres peintres de cette école d'un talent distingué, conviennent au moins la plupart à ses fondateurs, et à ceux qui les ont suivis de plus près. Ces caractères généraux sont : « la » fierté, le mouvement, certaine austérité som-

» bre, une expression de force, qui exclut » peut-être celle de la grace, un caractère de » dessin, qui est d'une grandeur en quelque » sorte gigantesque. On peut lui reprocher une » sorte de charge; mais on ne peut nier, que » cette charge n'ait une majesté idéale, qui » élève la nature humaine au-dessus de la nature » faible et périssable de l'homme. Les artistes » toscans, satisfaits d'imposer l'admiration, sem- » blent dédaigner de chercher à plaire ».

Quelle que soit l'autorité d'un homme aussi instruit que M. *Levesque*, je ne m'en sers ici, que dans la crainte de ne pouvoir faire mieux; vu l'extrême difficulté, qui se présente, pour généraliser les idées sur cette école. J'avoue, néanmoins, que j'ai vu maint tableau d'*André del Sarto*, et même plus d'un du frère *Bartolomé* et de *Léonard da Vinci*, auxquels la plupart des signes caractéristiques de cette école, indiqués ci-dessus, ne m'ont guères paru applicables. Seroit-ce peut-être, parce qu'ils sont en grande partie fondés sur des fresques que je n'ai pas vues ?

Article III.

De l'Ecole Romaine.

Cette école, si fameuse, qui a de grandes obligations à la florentine pour plusieurs parties de l'art, doit toute sa renommée, aux nombreux antiques que la ville de Rome renferme, et au

grand et beau génie de son fondateur l'illustre *Raphaël*, qu'une mort prématurée a mis dans l'impossibilité, de réunir le titre, de grand coloriste, à celui de prince des dessinateurs ! Le rare talent de cet homme, vraiment sublime dans le dessin, paroît absorber tellement, par son attrait puissant, toute l'attention des artistes qui le prennent pour modèle, que la plupart de ceux qui l'ont étudié, sans excepter même *Jules le Romain* son meilleur disciple, sont devenus encore plus médiocres coloristes que lui.

Aussi l'école romaine, si peu recommandable du côté du coloris et des parties qui en dépendent, se distingue-t-elle uniquement, par des idées *grandioses*, par un dessin noble et correct qui annonce par-tout l'étude des antiques, par une grande beauté dans les formes, une composition élégante, quoique souvent bizarre, et des expressions, idéales plutôt que naturelles, dont souvent une partie est sacrifiée à la conservation de la beauté ! *Félibien* observe, « que ce n'est » pas une merveille si, le goût romain étant » extrêmement occupé de ces parties, le *coloris* » qui ne vient que le dernier, n'y trouve plus » de place : l'esprit de l'homme étant trop borné » et la vie trop courte, pour approfondir tou- » tes les parties de la peinture et les posséder » parfaitement toutes à la fois ! » D'où vient donc, que le *Baroche*, qui appartient à cette école, a su réunir un bon dessin à un coloris très-flatteur? C'est, qu'à l'étude des antiques et

des ouvrages de *Raphaël*, pour se former dans le dessin, il a eu le bon esprit de joindre l'étude du *Corrége*, pour parvenir au vrai coloris, et nous a prouvé, par le fait, la fausseté du principe, posé par *Félibien !*

En plus d'un endroit de cet ouvrage, surtout dans le chapitre X, le lecteur pourra se convaincre de l'influence, qu'a eue cette école, sur l'état actuel de la peinture. Il y verra aussi les raisons de la différence, de cette influence sur les peintres du dix-huitième siècle et sur ceux des deux siècles antérieurs.

ARTICLE IV.

De l'Ecole Vénitienne.

Cette école, si distinguée par la beauté de son coloris, n'a eu d'autre guide que la nature. *Le Giorgion* fut le premier, qui y inventa le coloris véritable. C'est sur lui que se forma le célèbre *Titien*, qu'on attribue pour fondateur à toute cette école, dont les signes caractéristiques se réduisent à une imitation exacte des objets naturels, tels qu'on les voit, et tels qu'ils sont en effet, soit pour les formes, soit pour les couleurs, dans le repos comme dans le mouvement.

Comme on partage l'honneur, d'avoir fondé l'école florentine, entre *Léonard da Vinci* et *Michel-Ange Buonaroti*, quoique celui-ci soit né 29 ans plus tard que le premier, il seroit juste

juste d'en agir de même, pour la vénitienne, avec *le Giorgion*, qui ne diffère que d'une année du *Titien*, auquel ses ouvrages ont servi de modèles. D'ailleurs, non-seulement il a formé des élèves de la plus haute réputation, entre autres *Sébastien del Piombo* et le *Pordenon*, ce célèbre émule du *Titien*, mais j'ai vu plusieurs tableaux de ce grand artiste, sur-tout son *Paradis*, qui ornoit le palais du duc régnant de Brunswick, mais qui depuis lors a été transporté au *Musée* à Paris, où *le Giorgion* a surpassé en quelque façon les ouvrages du *Titien*, par la vigueur du coloris, l'entente de l'harmonie et du clair-obscur, le parfait arrondissement des figures, la vérité des chairs, l'élégance du dessin et l'excellent choix du paysage. Malheureusement pour l'art, ce grand homme étant mort dans sa trente-deuxième année, n'a pu laisser après lui autant de preuves, de sa rare capacité, que le *Titien*, qui a presqu'atteint sa centième année, et qui, par son assiduité au travail et par l'emploi des pinceaux de ses élèves, dont il retouchoit les ouvrages et les faisoit ainsi passer pour les siens, a pu étendre sa réputation par-tout, en multipliant sans fin ses portraits et ses tableaux de chevalet!

D'accord avec les admirateurs des artistes italiens, je n'ai pas hésité d'assigner à *Raphaël* la première place parmi les dessinateurs. Mais je ne puis être également d'accord avec eux, sur la première place qu'ils assignent, sans restriction, parmi les coloristes au *Titien!* J'avoue,

qu'il a possédé au plus haut dégré la science, même idéale, des couleurs propres, de leur harmonie et de leur amitié; je n'ignore pas, que sa carnation est d'une vérité admirable dans les femmes et les enfans en général, quelquefois même, quoique plus rarement, dans les hommes aussi. Mais, si ces bonnes qualités lui ont permis d'exceller pour le coloris dans ses portraits et dans ses tableaux d'une seule figure, il n'en est très-souvent pas de même pour ses sujets composés, où le premier plan seul annonce le grand coloriste, qu'on y cherche souvent en vain dans les plans qui suivent, où tout trahit sa foiblesse, dans le clair-obscur général, et dans la perspective aërienne, par conséquent dans les couleurs locales.

Ceux-là même, qui l'appellent *Prince des coloristes*, ne nient pas ses fautes contre le clair-obscur, et cherchent à l'excuser, sous prétexte, qu'il a obscurci à dessin les fonds de ses tableaux, pour en faire mieux sortir les devans. Mais n'est-ce pas faire l'aveu, qu'au lieu d'imiter la nature, dans ses couleurs locales et ses lointains, il n'a cherché qu'à éblouir, par l'effet faux et factice qui résulte toujours de l'opposition outrée du blanc au noir? Je serois presque tenté de croire, que ce grand homme a su se rendre justice sur ce point, et qu'il a évité, pour cela même, les grandes compositions qui, nonobstant le nombre très-considérable des ouvrages qu'il a laissés, sont si rares, que les *Bacchantes* et les *Enfans* du palais de Madrid, avec

l'*Ecce Homo* de la galerie impériale de Vienne, sont les exemples les plus marquans que j'en connoisse, pour la multitude des figures, hors l'Italie. Celle-ci même ne possède guères au-dela d'une demi-douzaine de grandes compositions du *Titien*, que Vénise seule renferme toutes, à deux ou trois près. Le *Martyre de St.-Pierre le Dominicain*, ce fameux tableau d'autel de l'église des Saints *Jean et Paul* à Venise, qu'on voit maintenant, transporté de panneau sur toile, au *Musée* à Paris, se distingue à la vérité, par sa grandeur, entre les ouvrages du *Titien;* mais, si l'on excepte les deux anges dans l'air et quelques petites figures dans le lointain, toute la composition n'offre que trois figures.

Ce tableau, si plein de mérite dans plusieurs parties de l'art, offre un exemple frappant de l'effet factice et non naturel, que produit l'opposition outrée du blanc au noir! Aussi me garderai-je bien, ne fût-ce que pour cette seule raison, de le ranger parmi les merveilles de l'art, comme font les partisans exclusifs des tableaux italiens, tant qu'on ne pourra me convaincre, qu'il puisse se passer, en plein jour et en plein air, une scène, où tout soit obscur et noir hormis les figures! Je n'ignore pas, qu'un coloris gai et brillant n'auroit pas été de saison pour une action cruelle; mais je n'ignore pas non plus, qu'en toutes choses il faut savoir garder une mesure.

Sans recourir à d'autres *écoles*, la vénitienne elle-même fournit assez de preuves, pour démontrer

combien l'effet naturel est supérieur à l'effet factice. Pour rendre la comparaison plus facile, je me bornerai à m'appuyer sur deux exemples, qu'en offre le *Musée* dans deux tableaux à grandes compositions de cette *école*, qui surpassent, pour la vérité de l'ensemble du coloris, toutes les compositions un peu étendues du *Titien* que j'ai vues jusqu'ici.

L'un de ces tableaux représente les *Noces de Cana*, ouvrage vraiment merveilleux pour le coloris, peint par *Paul Véronèse.* L'autre est le chef-d'œuvre admirable, nommé l'*anneau de St.-Marc*, qui, à mes yeux, est un des meilleurs tableaux que l'art ait produits, tant pour le *bon choix* que pour le *bien rendu* du sujet. *Paris Bordone*, disciple du *Titien*, mais imitateur du *Giorgion*, a peint, pour l'école de *Saint-Marc* à Venise, cette merveille de l'art, qui surpasse pour le coloris tout ce que le *Musée* possède d'ouvrages de ce dernier, et qui dispute le pas aux *Noces de Cana* du *Véronèse* et même aux tableaux de *Rubens* les mieux coloriés parmi ceux du *Musée.* Il ne le cède même en rien, pour l'illusion et la vérité magique du coloris, aux intérieurs du plus précieux fini de l'école hollandoise, auxquels la proportion des figures, qui n'est guères que d'un quart de nature dans cette scène majestueuse, permet de comparer, dans son *ensemble*, cet étonnant tableau, que j'ai admiré plus de cent fois avec une jouissance toujours nouvelle, et dont on auroit tort de vouloir se faire

une idée, en le jugeant d'après la plupart des autres ouvrages de ce maître.

Article V.

De l'Ecole Lombarde.

Ceux qui distinguent cette *école* de la *Bolonoise*, sont bien excusables à mes yeux ! Car personne ne peut disputer, aux *Caraches*, la gloire d'avoir fait revivre l'art, prêt à se perdre en Italie cinquante ans après la mort du *Corrége*, en formant, à Bologne, une *école*, qui a été si fertile en élèves des plus distingués par leurs talens, tels que les *Procaccini*, le *Schidone*, le *Guide*, l'*Albane*, le *Cavedone*, le *Dominiquin*, *Lanfranc*, le *Guerchin*, *Charles Cignani* et beaucoup d'autres, dont plusieurs ont fait, à leur tour, des élèves, qui se sont rendus dignes d'aussi grands maîtres. D'où suit évidemment, que l'*école bolonoise* qui, à tant d'illustres élèves, joint des caractères propres, suffisans pour la distinguer de toutes les autres, réunit tout ce qu'il faut, pour prendre son rang parmi les *écoles* générales.

D'un autre côté le mérite éminent, du sublime et modeste *Corrége*, semble réclamer avec justice, en sa faveur, le titre de fondateur d'une *école*. Mais, par une singularité inconcevable, ce grand homme, dont les ouvrages ravissans électrisent tous les yeux un peu exercés, n'a pas eu le bonheur d'être maintenu dans son droit par

ses élèves, ni par les disciples de ceux-ci ; les talens trop médiocres, de tous ou à peu près tous, n'ayant pas suffi, pour leur acquérir le degré de célébrité nécessaire à la formation d'une *école.*

La réunion de ces circonstances m'a forcé moi-même, à me ranger du côté de ceux qui, quoique le Bolonois ne fasse pas partie de la Lombardie proprement dite, ont trouvé le moyen de conserver la primauté à l'immortel *Corrége*, en appellant *lombarde* aussi l'*école* célèbre, dont les *Caraches* ont été les créateurs à Bologne. Cette opinion paroît d'autant plus raisonnable que, si ces grands hommes sont venus trop tard au monde pour avoir pu devenir élèves du *Corrége*, ils se le sont rendus en quelque façon par l'étude de ses admirables ouvrages, dont on reconnoît facilement les traces dans ceux de *Louis*, qui sont à Bologne, et sur-tout dans ceux qu'*Annibal* a peints avant son départ pour Rome : comme on peut s'en convaincre par son *Assomption de la Vierge* et son *saint Mathieu*, chefs-d'œuvres merveilleux et très-capitaux, que possède de lui la galerie de Dresde, dans laquelle on trouve, mieux que par-tout ailleurs, de quoi juger le grand talent d'*Annibal*, et en même tems de quoi se convaincre que, quoi qu'en disent les partisans de l'école romaine, cet artiste célèbre a beaucoup plus perdu à Rome, dans certaines parties de l'art, qu'il n'y a gagné dans d'autres.

Les signes caractéristiques, qui distinguent

l'*école lombarde* des autres *écoles*, sont un dessin majestueux et de grand goût, des contours coulans, une riche ordonnance, une belle expression, des airs de têtes souvent gracieux, des couleurs bien fondues, fort approchantes du naturel lorsqu'elles ne sont pas mattes et ne donnent pas dans le noir, et un pinceau facile et moëlleux. Ceux, qui caractérisent en particulier le *style* et le *faire* du *Corrége*, sont, un dessin quelquefois peu correct, mais large, élégant et ondoyant, des airs de têtes gracieux et rians, qui se font sentir, mal à propos, même dans les affections tristes et violentes, un goût délicat dans la couleur, des rehauts fortement empâtés, des lumières souvent trop claires et un peu lourdes, des chairs trop peu transparentes, une parfaite intelligence, des raccourcis, du clair-obscur, des reflets, des glacis et de l'harmonie, un pinceau très-moëlleux, des objets bien détachés du fond, et le clair uni au clair, ainsi que l'ombre à l'ombre, avec beaucoup de connoissance.

ARTICLE VI.

De l'Ecole Flamande.

L'*école flamande* s'est immortalisée, dès son enfance, en devenant, depuis l'année 1410, pour ainsi dire la mère de toutes les *écoles*, par la découverte, que *Jean Van Eyck* eut le bonheur d'y faire, de la peinture à l'huile. Mais elle doit sa plus grande illustration, aux ouvra-

ges de l'incomparable *Rubens*, et à l'*école* célèbre, que ce rare génie fonda, dans la ville d'Anvers, au commencement du dix-septième siècle.

Le mérite éminent de ce grand homme, et de ses meilleurs disciples, qui, comme *Van Dyck*, ont suivi de plus près ses traces, fournit un objet de comparaison, trop défavorable à l'égard des artistes dont tout le mérite se borne à la perfection idéale du dessin et des parties qui en dépendent, pour que les admirateurs exclusifs de ceux-ci n'aient pas mis, et ne mettent pas encore tous les jours, en œuvre les critiques les plus captieuses, pour contrebalancer, par des paroles, l'effet que les productions admirables de cette école ne peuvent manquer de faire sur tout observateur non prévenu.

Je crois donc ne pouvoir éviter le reproche de partialité, que les partisans outrés des écoles italiennes ne manqueroient pas de me faire, qu'en ne parlant, que d'après l'autorité d'autrui, sur les caractères, qui distinguent avantageusement *Rubens* et ses meilleurs élèves. J'aurai même soin, pour mieux prouver mon impartialité, de ne faire aucun usage de ce que *de Piles*, *Michel*, *Dandré Bardon*, *Descamps*, *Smit*, *Taillasson* et autres panégyristes en ont dit; et je ne citerai que le jugement de deux hommes, distingués par leurs connoissances en cette partie, qui, bien éloignés de vouloir donner des louanges non méritées à ce grand artiste et à son école, n'en ont

au contraire parlé qu'en juges sévères et en critiques éclairés.

Le premier de ces deux juges, M. *Reynolds*, en parlant de *Rubens*, dit » qu'on peut le considérer comme un exemple remarquable d'un » esprit, qui se montre le même dans les différentes parties de l'art : que l'accord entre celles-ci est si grand dans ses ouvrages, qu'on peut dire » que, s'il avoit été plus parfait dans quelques-unes d'elles, ses ouvrages n'auroient pas eu cette » perfection d'ensemble qu'on y trouve ».

Le second, qui est M. *Levesque*, dit entr'autres, « que le nombre des ouvrages de *Rubens* est » immense : qu'il peignoit l'histoire, le portrait, » le paysage, les fruits, les fleurs, les animaux, » et qu'il étoit habile dans tous ces genres : qu'il » inventoit facilement et exécutoit de même : qu'on » l'a souvent vu faisant de suite plusieurs esquisses, toutes différentes, du même sujet : » qu'il aimoit les grandes compositions et qu'il y » étoit propre : qu'il n'avoit pas, comme *Raphaël*, » cette douce inspiration qui se manifeste par » des effets doux et gracieux comme elle, mais » qu'il avoit cette fougue de génie, ce feu intérieur qui cherche à s'élancer, et qui se manifeste par des effets qui étonnent : qu'il » sembloit, que toutes les figures, tous les groupes, qu'il imaginoit, sortissent de son cerveau pour se porter sur la toile, et que, » pour créer, il n'avoit besoin que d'un acte de » sa volonté ! Qu'on lui a trop injustement con-

» testé la qualité de bon dessinateur : que son
» dessin était grand et facile : qu'il connoissoit
» l'anatomie ; mais que la science cédoit chez
» lui à l'impétuosité de la conception et à la
» vivacité de l'exécution : qu'il préféroit l'éclat
» des effets à la beauté des formes, et sacrifioit
» souvent la correction du dessin à la magie de
» la couleur : qu'il avoit plus les qualités qui
» supposent une conception pleine de feu, que
» celles qui exigent une sagesse réfléchie et une
» méditation profonde : que ses muscles sont
» bien attachés, que les fonctions en sont bien
» accusées ; mais qu'ils sont plutôt gros et mol-
» lasses que fermes et charnus, sur-tout dans
» ses corps de femmes, aux têtes desquelles il
» ne donnoit que la beauté des belles Flamandes :
» qu'il a eu de la science dans l'expression ;
» mais qu'en prenant ses ouvrages en général
» pour marquer son caractère, et en négligeant
» les exceptions, on pourra dire, que ses tableaux
» n'offrent pas ces expressions douces et atta-
» chantes, qu'on admire dans *Raphaël :* qu'il
» étoit plutôt capable de peindre les fortes af-
» fections, que les calmes et paisibles : que c'est
» principalement sur le coloris que l'on fonde
» sa gloire : qu'il mérite sur-tout la palme pour
» la grandeur, l'impétuosité et la variété de sa
» composition : qu'il est le premier des peintres
» d'apparat, et l'un des premiers de ceux qui
» parlent aux yeux : enfin, que *la puissance de*
» *son art va jusqu'à l'enchantement* » !

Rien de plus vrai que l'éloge, renfermé dans ces dernières paroles, qui forcera toujours les détracteurs froidement méthodiques de ce grand homme, à admirer malgré eux son inimitable talent! C'est ainsi, qu'en jettant les yeux sur son *dernier Jugement* à Dusseldorff, *Forster*, ami aussi fanatique de *Mengs* qu'ennemi aveugle de *Rubens*, lui rend, sans le vouloir, le tribut d'admiration, qui lui est dû à tant d'égards, en faisant, dans son *Voyage pittoresque*, l'exclamation suivante : « Mais examinons l'art » dans l'*immortel Rubens*, le plus infatigable des » peintres : celui, dont le génie fut peut-être le » plus élevé, le plus vaste de tous ceux qui » l'ont précédé : celui, que l'on nomme à si » juste titre l'*Ajax des peintres*, et à qui l'on » attribue environ quatre mille tableaux connus : » celui, dont le génie s'est hasardé d'embrasser à » la fois le ciel et l'enfer, et d'exprimer, en » un seul tableau, les derniers jugemens de » l'éternel sur les incalculables myriades du » genre humain : de rendre sensible la félicité » des justes et la condamnation des méchans! » Je nommerai *grand et sublime* celui qui, le » pinceau à la main, a osé entreprendre de vi- » vifier, sur la toile, cet immense chaos de figu- » res variées, et qui a eu la hardiesse de réunir, » à l'unité de l'ensemble, les objets les plus » hétérogènes » !

En faisant un si bel éloge de ce tableau, *Forster* a ignoré sans doute, que, sauf quelques

traits du pinceau de *Rubens* qu'on distingue dans la partie supérieure autour du *Christ*, il a été peint en entier par *Van Thulden*, coloriste aimable, à la vérité, et qui savoit donner un air très-gracieux à ses têtes, sur-tout à celles des femmes, mais en même tems celui, de tous les disciples de ce grand homme, dont le dessin étoit le plus pesant et le moins correct.

Il est vrai, que l'invention et l'ordonnance, sur lesquelles tombe sur-tout ici l'éloge de *Forster*, ne sont dues qu'au seul génie créateur de *Rubens*. Il en est de même de la presque totalité de ces quatre mille tableaux, qu'on attribue à ce maître, d'après lesquels on a l'injustice de juger cet homme vraiment incomparable, quoique la plupart ne soient que l'ouvrage de ses nombreux élèves, qui les ont peints sur ses croquis au crayon ou à l'encre.

Ceux qui connoissent les distractions et les occupations nombreuses et toujours renaissantes dont *Rubens* étoit surchargé pour remplir à la fois les devoirs d'un homme d'état, d'un homme de cour, d'un savant, d'un érudit, d'un curieux, d'un voyageur, d'un homme généralement recherché, et d'un créateur d'une telle école, n'auront aucune peine à croire ce que m'a dit, à ce sujet, M. *Van Parys* d'Anvers, un de ses descendans par les femmes, qui m'a assuré, qu'on savoit par une tradition constante dans la famille, qu'il n'existe guères plus de deux cents tableaux ou esquisses peints en entier par *Rubens*

lui-même, depuis son retour d'Italie ; et qu'entre ceux-ci il n'y en a qu'une vingtaine de grands, les autres étant tous de petite forme de chevalet, peints en général sur des panneaux, dont la grandeur n'est souvent que d'un pied pour les esquisses peintes par lui-même, et ne va guères au-delà de cinq pieds pour ses tableaux achevés.

Quant aux autres ouvrages infiniment nombreux, connus dans le monde sous le nom de *Rubens*, M. *Van Parys* m'a dit que, selon la même tradition de sa famille, tous ceux, qui en annoncent *le style* et en quelque façon *le faire*, lui appartiennent en entier pour l'*invention*, mais seulement en partie pour l'*exécution*, puisqu'après en avoir composé les croquis, il en faisoit faire, par ses disciples, les esquisses, auxquelles il faisoit quelquefois des changemens; après quoi il en confioit, aux mêmes disciples, l'*exécution* dans les grandeurs requises, surveillant leur travail, lorsqu'il n'étoit pas absent, et y mettant la dernière main par ses touches de maître. Mais qu'il est souvent arrivé que, lorsque ceux qui avoient commandé les tableaux en exigeoient la livraison avant le retour du maître, les élèves les laissoient suivre tels qu'ils les avoient achevés eux-mêmes; d'où est résulté, que plus d'un tableau d'autel, que la quittance semble prouver être de *Rubens*, n'offre toutefois pas un seul trait de son pinceau !

Ayant demandé, à M. *Van Parys*, s'il savoit

par tradition quels étoient les vingt grands tableaux peints en entier par *Rubens* même? Il m'a avoué n'en connoître que trois, savoir, le *saint Ildefonse*, *saint Ambroise repoussant Théodose*, et *saint Ignace exorcisant des énergumènes*, trois merveilles de l'art, que la galerie de Vienne a le bonheur de posséder.

Si l'on veut être juste envers ce grand homme, dont les rares talens ont fait l'admiration des *Dominiquin*, des *Guide* et autres artistes célèbres tandis qu'il vivoit parmi eux en Italie; si l'on veut connoître son vrai mérite, c'est dans de tels ouvrages qu'il faut le chercher! C'est-là, c'est dans son merveilleux chef-d'œuvre qui fait partie de ma collection, c'est dans ses autres tableaux de chevalet, peints sur panneau, où son génie et son art se voient à la fois, qu'on doit le trouver tout entier! Les ouvrages nombreux, dont il a confié l'*exécution* à ses habiles élèves, sont aussi les fruits de son génie pour la *composition*, mais ils n'offrent souvent que peu ou point de traces de son art dans l'*exécution*. Cela n'empêche pas, néanmoins, qu'ils ne tiennent presque tous un rang très-distingué parmi les productions de l'art les plus admirées et les plus recherchées. Ceux même, qui ont été exécutés par *Van Dyck*, disputent le pas la plupart à ceux qui sont dus en entier au pinceau de son maître. Nouveau sujet de gloire pour *Rubens*, d'avoir fait un tel élève: tandis que *le Corrége* et *Raphaël* lui-même n'en ont

formé aucun, qui ait été digne de leur être comparé d'une façon quelconque!

Quoi qu'en disent les auteurs, il m'est impossible de croire, qu'il existe quatre mille tableaux attribués à *Rubens*, à moins qu'on veuille y comprendre les copies et les croûtes nombreuses très-insignifiantes, qui n'ont rien de commun avec lui qu'une apparence trompeuse dans le ton du coloris, mais auxquelles on donne par-tout son nom, même dans certaines galeries publiques : tant le désir est général de posséder de ses ouvrages! De là vient trop souvent, que ceux, qui ne connoissent pas ses véritables productions, ne jugent du talent, de ce grand homme, que sur des tableaux, si indignes à tous égards de son rare mérite!

Une autre cause, qui contribue encore davantage à faire méconnoître une partie de son talent, c'est que, n'ayant peint que des ouvrages commandés, son génie pénétrant a su leur donner l'effet qu'exigeoit la place pour laquelle ils étoient destinés ; dans l'espoir bien fondé, que les églises et autres bâtimens publics leur assuroient un emplacement inébranlable! Tandis qu'ils se trouvent tous déplacés aujourd'hui par des événemens sur lesquels *Rubens* n'a pu calculer, et par lesquels ils ont perdu cette partie de leur mérite, qui faisoit tant d'honneur à cet artiste.

Ceux qui ont admiré autrefois, dans la Belgique, ses ouvrages dans les endroits pour lesquels il les avoit faits, ne les reconnoissent plus

en ce moment au *Musée* à Paris ; tant ils s'y trouvent la plupart mal placés, non-seulement par la lumière qui leur est tout-à-fait contraire, mais aussi parce qu'ils pendent ou trop haut ou trop bas, et se présentent ainsi sous un tout autre point de vue que ne leur avoit destiné l'artiste.

C'est ainsi, qu'on y voit, tout en haut contre la voûte, sous le n°. 516, le *Christ mort dans les bras de son Père* : modèle étonnant et unique dans le monde, du raccourci le plus parfait et le plus incroyablement magique, qui surpasse certainement tout ce que la peinture a produit de meilleur en ce genre, dans des tableaux à l'huile, depuis que *Melozzo da Forli* et *André Mantegna* ont trouvé l'art des raccourcis!

Le tableau, dont je parle, se voyoit ci-devant dans un petit autel, à l'entrée du chœur, chez les carmes à Anvers, où ce morceau merveilleux ne se trouvoit guères plus de quatre pieds élevé au-dessus du sol, et où tous les étrangers alloient l'admirer; sur-tout pour jouir du plaisir de voir le corps du *Christ* se tourner toujours droit vers eux dans quelque position qu'ils pussent se placer. Il est vrai, qu'il fait encore aujourd'hui la même illusion ; mais la forme trop petite de ce surprenant morceau n'attire plus assez l'attention, à la hauteur où il se trouve placé, parmi tant d'autres merveilles de l'art !

On me dira peut-être que, si les tableaux du chef de l'école flamande perdent beaucoup depuis qu'ils

qu'ils sont placés au *Musée*, ceux de *Raphaël*, du *Corrége* et du *Titien*, ces chefs des écoles italiennes, doivent y avoir subi le même sort. Mais rien n'est plus faux que cette conséquence : car, non-seulement, aucun de ces grands artistes n'a connu, comme *Rubens*, l'art si peu commun d'approprier l'effet d'un tableau à la place qui lui étoit destinée, mais aussi le mérite de leurs ouvrages ne s'annonce pas au premier coup-d'œil, comme celui de *Rubens* le fait généralement, tant il a su les rendre *attirans ;* avantage, qu'un jour faux ou trop obscur fait disparoître ; tandis qu'un tel jour ne peut nuire de même aux beautés, qui caractérisent les tableaux des trois autres maîtres, et qui ne deviennent bien sensibles que par la réflexion!

D'ailleurs, le beau jour est aussi indispensable au public, pour qu'il puisse jouir de l'admirable coloris de *Rubens* dans tout son effet, qu'aux artistes et aux amateurs, pour pouvoir étudier et admirer le procédé instructif et savant de son empâtement et de sa touche ; parties, dans lesquelles il a surpassé tous les peintres, et dans lesquelles il s'est mis tout-à-fait à découvert pour l'instruction des artistes à venir : plus noble et plus généreux, dans ce point, que le *Giorgion*, le *Titien*, le *Tintoret*, *Rembrandt* et le *Corrége* même, qui semblent avoir pris tous les soins possibles, pour que personne ne parvînt à découvrir leurs procédés.

Entre tous les jugemens, qu'ont portés, sur

Rubens, les écrivains des différens partis, celui qu'en a fait, dans son *Dictionnaire de Peinture*, le savant et impartial dom *Pernety*, ma paru le plus exact à tous égards. Je me fais donc un devoir, de le joindre ici, pour compléter ce que les précédens laissent à désirer. D'autant plus qu'il paroît, que cet auteur n'a formé son opinion, sur ce célèbre artiste, que du résultat de celles de tous les autres.

En parlant de *Rubens*, à l'article de l'école flamande, ce savant dit entre autres : « Ce grand » homme avoit un génie élevé, facile, plein de » feu ; savant dans les belles-lettres, l'histoire et » la fable. Son grand coloris, l'abondance de » ses idées, la force de ses expressions et leur » vérité, la vivacité et le moëlleux de son pin- » ceau, l'artifice de son clair-obscur, l'effet et » l'harmonie de ses tableaux ; ses belles drape- » ries qui imitent parfaitement l'étoffe qu'il vou- » loit représenter, et qui, par des plis simples, » mais savamment jettés, flottent autour du nud » sans y être collées ; sa touche belle et légère, » ses carnations fraîches, peintes au premier » coup, ses groupes de lumière inimitables, fai- » sant toujours arrêter l'œil du spectateur sur » le principal objet du tableau et de chaque » groupe, enfin toutes les qualités requises pour » former le plus grand peintre, ont rendu ce » maître le plus célèbre après *Raphaël*. Il man- » quoit à celui-ci la fraîcheur et la beauté du » coloris de *Rubens* ; et la plupart des tableaux

» de *Rubens* n'ont pas la correction de ceux » de *Raphaël* ».

» La nature étant l'objet que les peintres se » proposent d'imiter, *Rubens*, qui y trouvoit une » variété inépuisable, et une *vérité* qu'on ne » trouve pas dans les productions des arts, la » suivit plutôt que l'antique ; cette variété four- » nissoit d'ailleurs une vaste carrière à son gé- » nie pour les grandes compositions qu'il a exécu- » tées : il trouvoit dans la nature des attitudes » plus variées que dans l'antique ; et c'est dans » cette même variété qu'il a puisé ces différen- » ces de visages et de caractères *d'une beauté* » *singulière* qu'on remarque dans tous ses ta- » bleaux ».

» On ne doit pas juger de la science de » *Rubens* dans le dessin par les incorrections » qu'on trouve quelquefois dans ses ouvrages. » J'en ai parlé à plus d'un grand peintre ; ils » m'ont répondu unanimement, que ces incor- » rections étoient en effet réelles, mais qu'il » falloit que *Rubens* eût senti la nécessité de les » employer dans les tableaux où il les a mises, » puisqu'en voulant les corriger dans une copie » d'ailleurs bien faite, le bel effet de l'original » ne s'y trouvoit plus si parfait. Il ne faut donc » pas croire que *Rubens* ait été peu savant dans » le dessin; il a même prouvé le contraire par » divers morceaux dessinés d'un goût et d'une » correction que les bons peintres de l'*école ro-* » *maine* ne désavoueroient pas » !

Cette dernière observation se trouve singulièrement confirmée par le dessin noble et même sublime des trois principaux personnages dans le chef-d'œuvre de *Rubens* que je possède. Aussi puis-je assurer que, les *exclusifs* seuls exceptés, chacun pourra se convaincre, qu'un tableau de ce grand homme devient toujours un voisin dangereux pour les ouvrages des écoles d'Italie, sur-tout pour ceux dont le mérite consiste dans *l'idéal* et le dessin seuls.

C'est ainsi que M. *Cumberland*, en parlant du *Christ mort*, peint par *Rubens*, qui fait partie des tableaux de la salle du chapitre à l'Escurial, dit, « qu'il est d'une force et d'une expression » singulières, et qu'il n'a jamais vu d'ouvrage » de peinture où les passions soient rendues d'une » manière plus étonnante : que lorsque, parmi » un grand nombre de chefs-d'œuvres de *Raphaël* » et du *Titien*, on porte les yeux sur ce tableau, » ils y demeurent fixés, et l'on sent que *Rubens* » y a rendu les passions plutôt en poëte qu'en » peintre. En voyant cet ouvrage, dit-il en- » suite, je me rappellai la critique amère de » *Mengs*, lorsqu'il compare la copie, que *Ru-* » *bens* a faite d'après le *Titien*, à la traduction » *flamande* d'un auteur élégant ; et je ne pus » m'empêcher de faire une comparaison de ce » tableau avec celui de *Mengs*, qui représente » le même sujet, et où tout est froid, insipide » et sans vie, exécuté d'une manière méthodi- » que, et mesuré au compas; les personnages y

» ressemblent à une troupe de gens postés dans » des attitudes académiques, et payés pour leur » peine! Le corps du *Christ* prouve que *Mengs* » s'est donné beaucoup de peine pour faire un » cadavre ; qu'il a arrondi les muscles, rendu » la peau lisse, et lui a donné une couleur qui ne » ressemble en rien à de la chair; que c'est une » figure de cire luisante qui n'annonce rien de ce » que le *Christ* vient d'avoir souffert ! Mais que, » dans le tableau de *Rubens*, on voit la per- » sonne qui a expié nos iniquités sur la croix, » et dont la mort nous a sauvés »?

A ces témoignages irrécusables du mérite éminent, dans les différentes parties de l'art, qui caractérise le pinceau immortel de *Rubens*, je pourrois ajouter les exemples très - nombreux, dont je suis témoin oculaire, de l'attrait irrésistible que produit, sur les spectateurs, la puissance magique de son art, lorsqu'ils regardent ses ouvrages à côté de ceux des Italiens. Mais, pour ne pas devenir trop long, je me bornerai à citer celui, que m'a offert M. *Caraffe*, peintre françois très-estimé, lorsqu'il m'est venu voir il y a quatre ans, dans son passage par Bruxelles, en allant de Paris à Pétersbourg. Cet artiste estimable me témoignant ses regrets de ne pas pouvoir jouir de ma collection, qui étoit toute en désordre, je tâchai de le satisfaire en partie en lui faisant voir, sur le chevalet, quelques tableaux qui se trouvoient en pile dans ma bibliothèque. Entre ceux-ci, ma *Vierge en*

contemplation du *Sassoferrato*, un des plus parfaits ouvrages de ce maître, plût tellement à M. *Caraffe*, qui aime beaucoup les bons tableaux italiens, que, ne se lassant pas de l'admirer, il ne put s'empêcher de me dire : *Convenez, Monsieur, que la meilleure tête de Rubens ne tiendroit pas contre ceci!* Voulant jouir de sa surprise, je ne dis mot, et retournai subitement mon *Prieur des Augustins*, un des plus étonnans portraits de *Rubens*. Cette vue inattendue frappa tellement M. *Caraffe*, qu'il s'écria : *Oh! je le crois bien! C'est-là aussi un véritable coup de foudre!*

Je crois en avoir dit assez, pour convaincre tout homme impartial que, si un talent aussi sublime que celui de *Rubens* trouve encore des détracteurs, ce ne peut être que parmi ceux, qui désespèrent de pouvoir atteindre, en l'imitant, au mérite de ses ouvrages ; mérite, auquel on ne peut assigner d'autre source que son divin génie; circonstance, qui met en défaut *la règle* et *le compas*, cette ressource si utile pour la troupe des artistes imitateurs, lorsqu'il ne s'agit que de briller par le mérite du dessin.

Quant à ceux qui, contre toute vérité et contre toute vraisemblance, osent lui reprocher d'avoir négligé l'étude et l'usage des statues antiques, nonobstant son long séjour en Italie ; si ses ouvrages mêmes ne suffisent pas, pour les forcer à lui rendre justice sur ce point, qu'ils lisent sa savante dissertation latine sur l'usage des antiques,

aussi judicieuse qu'instructive, dont *De Piles* donne la traduction dans son *Cours de peinture!* Qu'ils lisent ce que plus d'un auteur a écrit sur cette matière. Ils y trouveront par-tout des preuves de ses grandes connoissances dans tout ce qui regarde l'antiquité, dont entre autres le savant *Grævius* lui fait sur-tout un mérite parmi ses autres talens.

Pour ne pas devenir trop long par des citations, j'ajouterai seulement, qu'en lisant *le Cabinet des Statues*, écrit par *De Geest*, artiste hollandois, ces critiques apprendront, combien *Rubens* aimoit les antiques, avec quels éloges il en parloit, l'usage constant qu'il en faisoit dans ses compositions qui le lui permettoient, et jusqu'aux noms mêmes des statues qu'il a employées par préférence ! Ailleurs ils verront les éloges unanimes accordés à *Albert*, fils de ce grand homme, pour avoir si bien profité, des connoissances acquises par son illustre père, qu'il s'est trouvé en état, de publier le savant et très-érudit ouvrage *sur les vêtemens des anciens et plusieurs autres points intéressans de l'antiquité*, imprimé in-4°. à Anvers, en 1665, chez *Plantin*, avec de belles figures!

Les caractères distinctifs de l'*école flamande* sont, selon M. *Levesque*, « l'éclat de la cou» leur, un clair-obscur magique, un dessin sa» vant, quoiqu'il ne soit pas fondé sur le choix » des plus belles formes *antiques*, une grandeur

» dans la composition, certaine noblesse dans les » figures, des expressions fortes et naturelles, » et une sorte de beauté nationale, qui n'est » ni celle de l'antique, ni celle de l'école ro- » maine ou lombarde, mais qui est capable et » même digne de plaire » !

Le lecteur verra facilement, que ces caractères sont bornés aux seuls peintres qui, parmi les Flamands, se sont attachés au genre historique. Mais, comme cette école s'est distinguée également dans tous les autres genres aussi, j'ajouterai que, pour ceux-ci, ses caractères distinctifs sont les mêmes que ceux de l'école hollandoise qu'on verra ci-après.

La ville d'Anvers ne brille pas seulement, parmi toutes celles des Pays-Bas, par le titre glorieux de fondatrice de la bonne école flamande, mais elle a aussi, sur toutes les villes de l'Europe entière, l'avantage, d'avoir produit le plus grand nombre de bons artistes, en tous les genres, proportion gardée à sa population.

Sans compter ceux qui, nés ailleurs, se sont établis dans ses murs, pour y apprendre leur art ou pour l'y exercer, le nombre de ceux seulement, qui y ont pris naissance, monte à cent soixante, entre lesquels se trouvent *Rubens*, *Van Dyck*, *Teniers*, *Gonzales*, *De Crayer*, *Jordaens*, *Neefs*, *Sneyders*, *Koeberger*, *Cossiers*, *Van Balen*, *Quellyn*, *Pourbus*, *Pepin* et plusieurs autres artistes des plus distingués: et, si tous les autres n'ont pas eu une réputa-

tion également brillante, ils ont au moins eu tous assez de mérite, pour avoir été trouvés dignes, par les écrivains, d'être transmis à la postérité !

Quoique la ville de Cologne, fondée sur des argumens fort plausibles, dispute à celle d'Anvers l'honneur, d'avoir vu naître dans ses murs un homme aussi merveilleux, que l'a été *Rubens* à tous égards, je n'ai pu m'empêcher de le placer, à l'exemple de plusieurs écrivains, surtout d'*Orlandi*, auteur de l'*Abecedario pittorico*, parmi les peintres nés à Anvers : non que je prétende soutenir par-là, qu'il y ait réellement vu le jour; mais parce que, n'envisageant *Rubens* qu'en qualité de peintre, je ne puis l'assigner, selon les principes établis ci-devant, qu'à l'endroit où il a appris, exercé et enseigné son art. Or cet endroit est incontestablement la ville d'Anvers, dont d'ailleurs il étoit originaire ainsi que ses parens, et où son père étoit revêtu d'un emploi honorable. C'est cette même ville, à laquelle ils tenoient pour leur subsistance : car ils y avoient tous leurs biens. Ils pouvoient même, par les priviléges des Brabançons, s'en éloigner à volonté et sortir du pays sans la permission de personne, et y rentrer après la plus longue absence, lorsqu'ils vouloient, sans perdre en aucune façon le droit d'indigénat, ni même celui de bourgeoisie ! A plus forte raison Anvers peut donc les réclamer maintenant; parce qu'ils ne s'en sont absentés qu'à regret et par force, et

qu'ils y sont retournés avec joie dès que les circonstances le leur ont permis!

Rubens et sa famille étoient donc attachés à Anvers par les liens les plus réels, les plus solides et les plus naturels, dont aucun ne pouvoit les attacher à la ville de Cologne, avec laquelle ils n'ont jamais eu que des rapports précaires et passagers, comme sont ceux d'un voyageur avec les endroits où il se repose dans sa route. Si, dans un tems de paix, la mère de *Rubens*, séjournant *de son plein gré* à la campagne, y fût accouchée de lui, il n'en auroit pas moins été envisagé, dans l'opinion publique, comme natif d'Anvers, quoique baptisé dans un village! Pourquoi donc ne jouiroit-il pas du même privilége, si sa mère, *malgré elle*, a été réduite, dans un tems de guerre, à accoucher hors des murs d'Anvers, soit à Cologne, soit dans tout autre endroit?

Si les parens de ce grand homme se fussent expatriés pour toujours, alors ils pourroient avoir renoncé, pour lui et pour eux-mêmes, aux beaux droits personnels que leur donnoit la constitution brabançonne. Mais, forcés par les rebelles à émigrer, ils sont restés dans tous leurs droits comme présens, pendant leur fuite, par leur rentrée dans le pays! Vérité fondamentale, qu'aucun Belge ne niera!

De tout ceci résulte que, quand même il seroit né à Cologne, *Rubens* n'a jamais cessé d'être, et *Brabançon* et *Anversois*, et que par

conséquent la ville d'Anvers doit envisager, avec indifférence et sans envie ni jalousie, les efforts que font à ce sujet les habitans de Cologne, quand même ces efforts seroient suivis d'un plein succès. Ils sont trop louables, et font un honneur trop réel à ceux d'Anvers, pour qu'ils puissent s'en offenser.

J'avouerai même franchement, qu'après une infinité de recherches, plus laborieuses que fructueuses, je trouve plus d'argumens pour, que contre la naissance fortuite de *Rubens* à Cologne; quoique toutes mes démarches aient été inutiles pour découvrir, soit dans cette ville, soit dans celle d'Anvers, la seule preuve, qui auroit pu mettre fin à toute dispute sur ce point, savoir l'extrait baptismal.

Les iconoclastes ayant exercé leurs ravages dans les églises d'Anvers, pendant les troubles des Pays-Bas sous Philippe II, il ne seroit pas étonnant de n'y plus trouver les registres baptismaux de ce tems-là. Mais je ne devois guères m'attendre à me voir dans le même cas, à Cologne, où il a régné une tranquillité profonde pendant les guerres civiles qui ont désolé la Belgique! Cela n'empêche pas néanmoins que, m'y étant rendu à dessein pour cet objet, je n'aie appris, à mon grand étonnement, qu'il n'y existe plus aucun registre de cette époque-là, à l'église paroissiale de *St.-Pierre*, où l'on assure que *Rubens* doit avoir été baptisé.

M. *Stockart*, curé actuel de ladite paroisse,

m'a assuré, que la raison, d'une circonstance, si peu vraisemblable, est une querelle violente survenue depuis lors entre les paroissiens partagés sur le choix d'un curé, pendant laquelle l'église est restée fermée deux années entières : et c'est à cette époque qu'il suppose, que l'enlèvement des registres doit avoir eu lieu. En soit ce qu'il voudra, il est au moins certain, que personne ne prouvera le lieu de la naissance de ce grand homme par son extrait baptismal.

A défaut de cette preuve décisive, des écrivains allemands ont eu recours à une lettre, écrite de la main de *Rubens*, et adressée au peintre *Georges Geldorff* ou *Geldorp*, disciple de *François Francken*, et établi à Cologne, mais qui, dans ce moment-là, se trouvoit à Londres. Cette lettre, qui a fait tant de bruit dans le monde, est écrite en flamand. C'est une réponse à celle de *Geldorff*, par laquelle il avoit demandé à *Rubens* un tableau d'autel pour l'église de *Saint-Pierre* à Cologne, par ordre du sénateur *Jabach*, les descendans duquel ont conservé jusqu'à ce jour cet intéressant écrit, que possède, en ce moment, M. *De Bors* à Malines, qui descend des *Jabach*, par la famille des *De Groot*.

Cet amateur a eu la bonté, de me le faire lire en original, et de m'en donner une copie exacte écrite de sa main, pour me mettre à même, de confondre l'imposture de ceux qui, en falsifiant cette lettre, dont, sans cette super-

cherie, ils ne pouvoient faire aucun usage, sont parvenus à tromper tous leurs lecteurs, et à établir, sur un mensonge, l'opinion publique touchant la naissance de *Rubens* à Cologne. En voici, mot pour mot, la traduction fidelle du flamand.

« *Monsieur !*

» *Votre agréable, du 30 Juin, qui m'est par-*
» *venue, m'a désabusé ! Car je ne pouvois m'i-*
» *maginer, qu'il pût se présenter à Londres une*
» *occasion pour un tableau d'autel ! Quant au*
» *tems, il devra rester fixé à dix-huit mois,*
» *pour que votre ami puisse être servi à loisir*
» *et avec goût. Le choix doit sur-tout dépendre*
» *de la grandeur du tableau ; car certains* ar-
» gumens *sont plus propres pour les grandes,*
» *et d'autres pour les moyennes ou les petites*
» *proportions. Si j'avois néanmoins le choix d'un*
» *sujet relatif à Saint-Pierre, ce seroit le Saint*
» *crucifié les pieds en haut, qui est fort expres-*
» *sif et susceptible de quelque chose de beau et*
» *d'extraordinaire ; bien entendu suivant ma ca-*
» *pacité. J'en abandonne toutefois l'option à*
» *celui qui en fera les frais, en attendant que*
» *la grandeur du tableau me soit connue.* J'aime
» la ville de Cologne, parce que j'y ai été élevé
» jusqu'à ma dixième année, *et j'ai souvent dé-*
» *siré la voir encore une fois après un tems si*
» *long : mais je crains, que les dangers de la*
» *route et mes occupations ne s'opposent à ce*
» *désir, ainsi qu'à d'autres que je forme. Me re-*

» *commandant de cœur à votre amitié, je suis* » *pour toujours,*

» *Monsieur !*

Votre affectionné serviteur,
PIETRO PAOLO RUBENS.

» *Anvers*, 25 *Juillet* 1637 ».

Il est très-évident, que cette lettre ne décide rien du tout sur le lieu de la naissance de *Rubens :* puisqu'en le supposant né à Anvers rien n'empêchoit qu'il ne fût ensuite élevé, à Cologne ou ailleurs, jusqu'à sa dixième année. Mais les auteurs allemands ont su la rendre décisive en leur faveur, en traduisant, de la manière qui suit, la phrase que j'y ai fait souligner :

» *J'ai une grande prédilection* pour la ville de » Cologne, parce que j'y *suis né*, et y ai été élevé » jusqu'à ma dixième année ».

La fausseté des passages, imprimés en lettres italiques dans cette traduction de l'allemand, est trop manifeste, en les comparant avec le texte original, pour que j'aie besoin de la faire remarquer, et j'ose me flatter, que tout lecteur équitable sera aussi étonné, que je l'ai été moi-même, de la hardiesse peu commune de pareils écrivains, auxquels néanmoins je veux bien épargner la honte de publier leur nom!

Je pardonne d'autant plus volontiers cette supercherie, que le motif en est aussi louable

que l'étoit celui des villes grecques, qui se sont disputé la naissance d'*Homère*. Mais, en me confirmant la difficulté de parvenir à des preuves entièrement solides sur ce point disputé, elle ne m'a pas empêché, de poursuivre mes recherches pendant mon séjour à Cologne, où j'ai enfin rencontré un homme, aussi savant qu'érudit, qui depuis long-tems s'est occupé de cette matière par zèle pour la gloire de sa ville natale !

Ce savant, aimable et complaisant, qui fait vraiment honneur à sa patrie, est le chanoine *Walraf*, professeur des sciences et des arts, et ancien recteur de l'université. C'est à lui, que je dois la découverte du témoignage d'un auteur, pour ainsi dire contemporain, qui habitoit Cologne, et dont l'ouvrage est intitulé : « *Ægidii* » *Gelenii, S. T. D., canonici, consil. eccles. et* » *historiogr. archi-episc., Liber de admiranda* » *magnitudine Coloniæ Agrippinæ. Colon. ap.* » *Judoc. Kalkovium.* 1645, *in*-4°. »

Cet auteur, en parlant des monumens renfermés dans l'église paroissiale de *Saint-Pierre* à Cologne, entre en matière par le passage suivant :

« *Inter hujus ecclesiæ, imo urbis, spectabiliora* » *est majoris aræ marmoreæ tabula, S. Petri vi-* » *vam effigiem exhibens, donum Everhardi Ja-* » *bach senatoris coloniensis. Ipsa vero pictura* » *tabulæ est clarissimi viri pictoris Petri Pauli* » *Rubeni ubii, qui nostro ævo laudes et nomen*

» *Apellis non immerito sibi artis præstantiâ ac-*
» *quisivit ; et hunc , uti Colonia ferax est bo-*
» *norum ingeniorum , in hac parochia orbi dedit*
» *domus hœreditaria E. D. Maximiliani Comitis*
» *in Gronsfeldt sita è regione S. Ursulœ , quam*
» *nuper archi-episcopus Moguntinus inhabitavit*
» *exul , et in qua serenissima Maria Medicœa*
» *Galliarum regina extremam vitœ periodum sanc-*
» *tissimè peregit et clausit* ».

Quoiqu'on puisse dire , que ce passage ne décide pas encore *juridiquement* le procès entre Anvers et Cologne , je crois néanmoins , qu'on ne pourra s'empêcher d'y trouver un argument fort plausible en faveur de la naissance réelle , quoique fortuite , du grand *Rubens* , dans la dernière de ces deux villes ; sur-tout en y joignant ce qu'en a dit , dans son *Histoire de la vie de Rubens* , l'avocat *Michel* , dont les assertions eussent suffi pour terminer la dispute , s'il leur eût donné tout le poids nécessaire en les accompagnant de preuves authentiques !

Le ton positif , avec lequel cet écrivain et quelques autres attestent la naissance de *Rubens* à Cologne , sans s'appuyer néanmoins sur aucune preuve solide , m'ayant engagé à épuiser tous les moyens possibles , pour apprécier la valeur de leurs assertions , sur lesquelles le texte de la lettre de ce grand homme , si impudemment falsifié par des auteurs allemands , me laissoit toujours un doute bien fondé , j'ai voulu avoir la certitude , si les registres baptismaux de 1577 avoient

avoient été réellement détruits à Anvers pendant le règne des iconoclastes, comme beaucoup d'habitans fort respectables de ladite ville me l'avoient assuré depuis plus de trente ans. M. *De Werbrouck*, maire actuel d'Anvers et membre de la légion d'honneur, a eu la complaisance, de m'envoyer une déclaration authentique, qui détruit tout doute sur ce sujet, en attestant et certifiant « que les registres des naissances, les » plus anciens, déposés au secrétariat de sa mai- » rie, ne datent que de 1560 pour la paroisse de » *Ste.-Walburge*, de 1565 pour celle de Notre- » Dame, et de 1567 pour celles de St.-Jacques, » de St.-André, et de St.-Georges : et qu'il ne » conste nulle part, qu'il en ait existé d'autres » ou qu'il en ait été détruit ».

Je ne puis terminer l'article de l'école flamande, sans faire mention des progrès étonnans qu'elle avoit fait faire à la gravure! Le génie créateur du grand *Rubens* avoit conduit celle-ci à un tel point de perfection, qu'elle étoit parvenue, graces à ses soins, à rendre au moyen du noir et du blanc, non-seulement les formes des corps et leur clair-obscur, mais aussi l'effet et la valeur de leurs couleurs propres, selon la différence de leur nature. Art vraiment étonnant, dont la preuve existe encore aujourd'hui dans les admirables gravures des *Vorsterman*, des *Bolswert* et des *Pontius*, mais dont le fanatisme romain pour les antiques a causé la ruine dès sa naissance. Car les Romains ayant affecté du

mépris pour ces chefs-d'œuvres de la gravure, sous prétexte qu'elles *sentoient le flamand*, les François, esclaves des opinions italiennes, commencèrent par les négliger, et n'en reconnurent le mérite, que lorsqu'habitués à un goût tout différent ils s'étoient mis hors d'état de suivre ces parfaits modèles, qu'ils se sont bornés depuis lors à louer et à admirer comme de beaux monumens de l'art, sans oser en faire l'objet de leurs études !

Article VII.

De l'Ecole Hollandoise.

L'origine, de cette séduisante *école*, diffère totalement de celle de toutes les autres. Car, au lieu d'être le résultat d'une réunion successive d'artistes, qui puissent remonter à un ou deux peintres célèbres comme à leur source commune, elle n'est qu'un composé d'une quantité d'écoles particulières, indépendantes les unes des autres; dans plusieurs desquelles les élèves ont surpassé leurs maîtres, en s'attachant au même genre qu'eux, ou, sortant de leur école, ont formé à leur tour de nouvelles écoles, dans des genres tout différens.

C'est ainsi que *Van Aelst*, *Berchem*, *Bloemaert*, *Dou*, *Van Everdingen*, *Van Goyen*, *Hals*, *De Heem*, *Moyaert*, *Van Ostade*, *Poelemburg*, *Rembrandt*, *Van den Tempel*, *Van den*

Velde, *Weenix*, *Wils*, *Wynants* et beaucoup d'autres ont formé autant d'écoles particulières.

Quelque divisées que soient ces écoles par les noms des maîtres, elles sont néanmoins plus rapprochées entre elles, par le style, qu'aucune des écoles italiennes ou françoise, quoique chacune de celles-ci n'ait eu à sa tête qu'un ou seulement deux fondateurs principaux. Ceci vient de ce que chez les Hollandois, quel que puisse avoir été le genre qu'ils ont adopté, les maîtres comme les disciples, ayant également reconnu la nature comme leur guide unique, n'ont pu différer entre eux par des écarts maniérés ou par des styles arbitraires, mais ont dû nécessairement devenir vrais, naïfs, attachans et intéressans comme elle, dans leurs effets de détail et d'ensemble, au point, que la principale différence se réduit, chez eux, au choix du sujet et des couleurs propres, et à la diversité des empâtemens et des touches.

Faut-il s'étonner après cela que, nonobstant les clameurs envieuses des partisans exclusifs de l'*idéal*, les bons tableaux de cette école fassent les délices des connoisseurs, des amateurs et du public ? Faut-il s'étonner, qu'on les recherche tous les jours davantage, et qu'on les paie tous les jours plus cher, parce qu'ils rendent la nature avec une telle précision et une illusion si parfaite qu'on croit la voir elle-même ?

Dans la magie du clair-obscur, et de toutes les parties dépendantes du coloris, l'école hollan-

doise égale au moins la flamande, et l'emporte de beaucoup sur toutes les autres écoles. Dans la netteté de l'empâtement, dans le précieux fini de la touche, dans l'art des oppositions et celui des dégradations des jours et des teintes, et dans le *bien rendu* des marines, des paysages et des animaux, elle ne reconnoît point de rivale. Si son dessin n'emprunte rien des antiques, dont les sujets qu'elle traite lui interdisent l'usage, il est au moins pour la plupart aussi correct, en imitant la nature, que celui de l'école romaine peut l'être, en imitant les statues. Ses compositions sont ce qu'elles doivent être, et ses expressions rendent les affections de l'ame avec une telle vérité, que je ne connois aucun artiste, qui ait surpassé *Jean Steen* en ceci, non plus que dans ses compositions, aussi piquantes qu'ingénieuses.

Si donc la vérité dans l'imitation est le premier devoir des ouvrages de l'art, si sans elle aucun tableau n'est en droit de plaire, si tout ce qui est visible dans la nature entière fait partie du domaine de la peinture, comment peut-il se trouver, parmi les partisans *exclusifs* du genre historique, des gens assez aveugles pour ne pas sentir, que les merveilleuses productions de cette école et une partie de celles de la flamande ont rempli, avec le plus étonnant succès, les immenses lacunes, que leurs écoles italiennes si vantées avoient laissées dans les différentes parties de l'art? Comment osent-ils faire parade,

de leur partialité injuste, au point de refuser *de bouche*, à ces tableaux si enchanteurs et si inimitables, qu'ils appellent tableaux *de genre*, le juste tribut d'admiration, que leurs *yeux* leur commandent, que le monde entier paie si volontiers et n'a cessé de payer, depuis l'époque la plus florissante de l'art, parmi les Grecs, jusqu'à nos jours inclusivement, comme je le démontre dans le neuvième chapitre de cet ouvrage ?

On auroit d'ailleurs grand tort de croire, que l'école hollandoise, si extraordinairement féconde en excellens artistes, ait préféré les autres *genres*, à celui de l'histoire, parce qu'elle s'est vue en défaut de l'espèce de génie qu'exige ce dernier. Non sûrement ! L'on verra ci-après, que de tout autres causes, majeures et inévitables, ont nécessité ce choix, dont on ne pourra s'empêcher d'admirer la sagesse, et qui, par ses résultats, a fait tant d'honneur à l'art de la peinture !

Article VIII.

De l'Ecole Françoise.

Quoiqu'aucun pays n'ait fait autant de frais que la France pour encourager l'étude de la peinture, il n'en est pas moins vrai, qu'aucune de toutes les écoles générales n'a produit moins d'artistes éminens que la françoise, nonobstant le nombre très-considérable de ses élèves. Aussi

est-ce la seule, dont on cherche en vain les productions dans la plupart des galeries publiques et des collections particulières des autres pays. Le lecteur pourra trouver en partie la cause de cette singularité, dans le caractère distinctif de cette école, et dans les raisons que j'en assignerai ci-après.

Simon Vouet est regardé généralement comme le fondateur de l'école françoise. Sans avoir été un artiste éminent, il s'en faut bien, qu'il ait été un mauvais peintre. Ses concitoyens, et parmi eux M. *Lévesque*, disent « qu'il auroit perdu leur » école, dont il étoit le créateur, si ses disciples » eussent suivi sa manière : qu'il étoit maniéré » dans le dessin, faux dans la couleur, et n'avoit » aucune idée de l'expression : enfin qu'il en im- » posoit par le mensonge, en établissant de grandes » teintes générales d'ombres et de lumières, pour » expédier davantage». *Lairesse* au contraire, qui avoit des principes si rigoureux sur le coloris, dit « que *Vouet* s'est rendu *célèbre* par ses con- » noissances profondes dans la science des reflets, » dans laquelle il a surpassé, non-seulement » tous les François, mais tous les Italiens aussi».

Bien plus! On a toujours fait grand cas des tableaux de *Vouet* en Italie. Tant qu'il y a vécu, il y a été surchargé d'ouvrage, sur-tout à Rome, où il étoit chef de l'académie de *Saint-Luc*, et où l'on voit plusieurs bons ouvrages de lui, sur-tout dans le palais *Barberini*. Cette estime n'a même pas cessé après sa mort, puisqu'il est le

seul étranger qu'*Amidei* ait placé parmi les peintres célèbres du 17me. siècle, dont il a publié les vies et donné les portraits in-4°. en 1731, à Rome. Enfin *Soprani* et autres biographes italiens parlent de *Vouet* comme d'un grand artiste; et son contemporain *Debie* dit, qu'on croit voir la nature vivante dans ses tableaux!

Quant à moi, j'avouerai sincèrement, que ce que j'ai vu de tableaux de ce maître m'a fait trouver la critique de ses compatriotes outrée, sur-tout à l'égard d'un homme qui, le premier parmi eux, a osé abandonner la manière fade dominante, et s'est évertué à leur faire connoître le bon goût! Un homme d'ailleurs qui, parmi plusieurs disciples plus ou moins habiles, a eu la gloire de pouvoir compter *Eustache Le Sueur*, cet artiste admirable, l'honneur de l'école françoise, qui par son rare talent a su tellement distinguer son style de celui des autres peintres de sa nation, qu'il y fait bande à part!

C'est bien dommage, que des cabales et des protections aveugles aient enlevé, à ce grand homme, la plupart des occasions d'exercer son talent dans de grands ouvrages; sur-tout, qu'une mort prématurée l'ait arrêté dans sa carrière au moment même où, sans avoir vu l'Italie, il sembloit promettre d'égaler un jour, peut-être aussi de surpasser, *Raphaël* lui-même!

Il est bien vrai, que la majeure partie des tableaux qui nous restent de *Le Sueur*, quoiqu'admirables pour la sagesse de la composition

et pour la perfection du dessin et des expressions, pèchent singulièrement, du côté du coloris, par le tranchant des contours, par un clair-obscur mal-entendu, et par le manque d'effet et d'opposition. Il est vrai encore, que les vingt-cinq tableaux si fameux, peints par *Le Sueur* pour les Chartreux, qui ornent maintenant le palais du Sénat à Paris, pèchent sur-tout par ces défauts, qui rendent souvent le coloris mauvais, dans les ouvrages de ce maître, même lorsqu'il y a employé des couleurs propres bien choisies et agréables. Mais, outre qu'il n'envisageoit lui-même cette suite de tableaux que comme autant d'esquisses, il y a employé jusqu'à cinq collaborateurs fort inférieurs à lui! D'ailleurs, ayant beaucoup souffert, ils sont remplis de repeints et de retouches. Aussi suis-je persuadé que, du plus ou moins de mélange de ces pinceaux étrangers avec le pinceau de *Le Sueur*, dépend probablement en grande partie la différence de mérite qui se fait remarquer, du côté de l'exécution, entre ces vingt-cinq tableaux.

J'ajouterai, que ce n'est, ni dans ses esquisses ni dans ses ouvrages défectueux, qu'il faut chercher le vrai talent de ce grand homme pour le coloris, mais uniquement dans le très-petit nombre de ses tableaux, où il nous a laissé, comme dans sa *Prédication de St.-Paul* et dans sa *Descente de croix* qu'on voit au *Musée*, des preuves parlantes, qu'il étoit en train de deve-

nir aussi excellent coloriste qu'il étoit grand dessinateur !

Je suis fâché, de ne pas pouvoir placer dans l'école françoise, comme certaines personnes prétendent le faire aujourd'hui, *Nicolas Poussin* et *Claude Gélée*, dit *le Lorrain*. Les titres sur lesquels se fonde l'école romaine, qui réclame ces deux grands hommes, me paroissent trop décisifs, pour pouvoir les lui disputer. Les ouvrages du *Poussin* ont si évidemment le caractère de l'école romaine, qu'ils prouvent sans réplique, que ce n'est que chez elle qu'il a appris à se distinguer dans son art, et que ce n'est que par elle qu'il est devenu célèbre. Ses biographes sont d'accord là-dessus, et nous apprennent que, quoique né en France, il a recommencé l'étude des principes de son art en Italie, qu'il y a formé une école et des élèves, et qu'il a vécu constamment jusqu'à la fin de ses jours à Rome, sauf le voyage qu'il a fait à Paris; d'où, selon l'aveu des écrivains françois mêmes, il s'est hâté de retourner en Italie, pour y regagner, comme il disoit, ce que la France lui avoit fait perdre, dans la peinture, pendant le séjour qu'il y avoit fait.

Quant à *Claude le Lorrain*, la chose est plus criante encore. Car, n'ayant appris qu'à faire des petits pâtés en Lorraine où il est né, il a appris à faire des tableaux à Rome, dont il n'est plus sorti tant qu'il a vécu.

L'école flamande se garde bien de disputer,

aux Florentins, *Antoine Bilevelt*, natif de Maestricht, appellé *Bilivelti* par les Italiens, ni *Denis Calvart*, natif d'Anvers, aux Lombards, quelqu'honneur que dussent lui faire deux artistes si distingués, dont d'ailleurs le dernier étoit déjà très-bon paysagiste avant d'aller en *Italie*, pour laquelle il est censé avoir rompu avec sa patrie en devenant le chef d'une école à Bologne, où se sont formés jusqu'à 137 maîtres, parmi lesquels on en compte d'excellens, tels que le *Guide*, l'*Albane*, et le *Dominiquin*, que l'humeur brutale de *Calvart* fit déserter vers les *Caraches*.

L'école allemande ne s'avisera pas, de vouloir enlever *Rubens* aux Flamands, sous prétexte de sa naissance à Cologne. Personne ne conteste à l'école hollandoise son *Gaspar Netscher*, ses *Adrien* et *Isaac Van Ostade*, son *Lingelbach*, son *Mignon* et son *Backhuysen*, qui, quoiqu'Allemands, ont tout appris chez elle. On ne lui dispute pas *Gérard Lairesse* même, quoiqu'il ait appris son art à Liége, lieu de sa naissance; parce qu'ensuite il s'est établi en Hollande, où il est mort!

Sur quoi peut donc être fondée la prétention de ceux qui veulent placer, dans l'école françoise, deux peintres romains, qui tiennent à la vérité *physiquement* à la France et à la Lorraine pour autant qu'ils y sont nés, mais qui, du côté de l'art, n'ont rien de commun avec ces deux pays? On pourroit s'étonner, qu'on ne se soit pas encore avisé de placer également, dans l'école françoise, *Gaspar Dughet*, nommé le *Guaspre*.

Car, quoique né à Rome, il n'en étoit pas moins François d'origine et fils d'un Parisien. Bien plus! Si le *Poussin* pouvoit appartenir réellement à l'école françoise, alors le *Guaspre*, son élève et son beau-frère, n'auroit plus rien de commun, avec l'Italie, que le lieu de sa naissance, qui ne donne aucun titre à une place dans une école générale, comme on peut voir à l'art. 1er. de ce chapitre. Ceux même, qui s'obstinent à ranger le *Poussin* et *Claude Gélée*, dit *le Lorrain*, dans l'école françoise, prouvent par le fait, qu'ils sont d'accord avec moi sur ce principe. Car, sans cela, ils se garderoient bien de former des prétentions sur le dernier de ces deux artistes, qui, bien loin d'être né François, a vu le jour en Lorraine, dans un temps où celle-ci ne faisoit, en aucune façon, partie de la France.

Ayant dit ailleurs mon opinion sur les principaux artistes de cette école, je terminerai cet article en observant, que les auteurs françois conviennent eux-mêmes, « que le caractère, qui » distingue leur école de toutes les autres, est » de n'avoir aucun caractère qui lui appartienne » en particulier ; mais de posséder l'aptitude » à imiter celui des autres ». A quoi ils ajoutent « qu'elle réunit, en un degré moyen, les dif- » férentes parties de l'art, sans en porter aucune » à un degré éminent ». Je pense néanmoins, qu'on peut dire, en général, qu'elle est beaucoup plus foible dans le coloris, sur-tout dans le clair-obscur et la perspective aërienne, que dans le

dessin; qu'elle montre autant d'esprit, de légèreté, de facilité et de gaîté, que de fertilité et de richesse dans ses compositions, et qu'elle est plus propre pour augmenter le brillant éclat des riches appartemens, que pour produire une illusion magique dans les collections des amateurs !

Article IX.

De l'Ecole Allemande.

Quoique cette école tienne un des premiers rangs pour l'ancienneté, j'ai cru ne pouvoir la placer qu'après toutes les autres : non parce que je prétends lui refuser le titre *d'école générale*, comme beaucoup d'artistes le font, mais parce qu'ayant d'abord brillé avec beaucoup d'éclat dans le *goût gothique*, de ces tems-là, des circonstances politiques et morales, dont je rendrai compte ci-après, l'ont pour ainsi dire étouffée dès sa naissance, sans lui laisser le tems de s'essayer dans le *bon goût*, en lui permettant de parvenir à sa maturité.

L'école allemande a été fondée, à la fin du quinzième siècle, par *Albert Durer* de Nuremberg, génie vraiment étonnant, que *Raphaël* admirait lui-même, et qui pouvoit devenir le premier peintre du monde, s'il fût venu un demi-siècle plus tard; sur-tout si, dans ce cas-là, il eût vécu en Italie, pour y apprendre, en voyant les antiques, la seule partie de l'art que son

grand génie et la nature ne suffisoient pas pour lui enseigner.

Il étoit d'une fécondité inépuisable dans l'invention, et aussi ingénieux dans ses idées que varié dans ses compositions. Son dessin étoit correct et fondé sur l'anatomie : ses expressions étoient vraies, sans être *idéales* : son coloris étoit agréable et brillant, et sa touche égale à celle de *Mieris* et de *Gérard Dou* pour la netteté et le précieux fini. Les défauts, qu'on lui reproche, ne sont pas les siens, mais ceux du tems où il a vécu, et trouvent sur-tout leur source dans l'ignorance de la perspective aërienne : les plis trop nombreux et cassés, les fautes contre le costume, et la sécheresse des contours, qu'on observe dans la plupart de ses ouvrages, ne se rencontrent pas du tout dans quelques-uns, comme on peut s'en convaincre par son admirable chef-d'œuvre qui fait partie de ma collection, sous le titre du *Chevalier intrépide*, et qui surpasse de beaucoup tous les autres tableaux d'*Albert Durer* pour l'harmonie et la magie.

Il ne faut pas s'étonner des prix exorbitans qu'on paie, en Angleterre et même en Italie, pour les tableaux bien avérés et bien conservés de ce maître. Car, à un grand mérite, ils joignent une rareté extrême; les galeries et autres établissemens publics les ayant tous enlevés hors de la circulation. *Sandrart* et plusieurs autres auteurs ont écrit, que le plus ancien tableau d'*Albert Durer*, qui soit connu, est de l'année 1504;

tandis que le charmant portrait de *la belle Demoiselle de Nuremberg*, que je possède, et que la signature aussi bien que l'estampe prouvent avoir été peint par lui en 1497, atteste par son étonnante perfection, que dès lors ce grand artiste, qui n'étoit encore que dans sa vingt-sixième année, avoit poussé son art à un très-haut degré; puisque ce beau portrait excite l'admiration de tous les connoisseurs, quoiqu'il se trouve environné, dans ma collection, d'ouvrages très-piquans des meilleurs maîtres des écoles flamande et hollandoise.

Ce n'est pas dans la peinture seulement que cet étonnant artiste s'est acquis une gloire immortelle; il s'est distingué également dans la gravure, encore naissante pour lors, à laquelle il a fait faire les plus grands progrès, par la netteté et la finesse de son burin. Aussi *Marc Antoine*, graveur de *Raphaël*, le prit pour modèle; il copia même plusieurs des estampes d'*Albert Durer*; mais il ne parvint qu'à l'imiter très-imparfaitement.

Dans le même tems qu'*Albert Durer* acquérait tant de gloire par ses talens, plusieurs autres peintres allemands faisoient, chacun de son côté, honneur à leur patrie par les belles productions de leurs pinceaux. Tels étoient sur-tout *Jean Holbein le vieux*, qui eut le bonheur de former, parmi ses disciples, un de ses fils, nommé *Jean Holbein le jeune*, qui a été très-supérieur à son père, et dont les ouvrages sont vraiment

admirables et se vendent des prix énormes, quoique ce ne soient la plupart que des portraits : tel étoit encore *Luc Cranach*, dont j'ai vu des tableaux d'un coloris très-frappant, et qui a eu également, pour élève, un fils digne émule de son père!

Les plus distingués entre les disciples d'*Albert Durer* sont, selon moi, *George Pens*, dont j'ai vu des tableaux vraiment ravissans, qui n'avoient même rien de gothique; et *Matthieu Gruenewald*, dont on confond souvent les ouvrages avec ceux de son maître.

L'école allemande s'est éteinte avec ces artistes. Il ne s'en est même plus formé de nouvelle, nonobstant les encouragemens très-généreux, que les peintres n'ont cessé de trouver chez les différens souverains, entre lesquels l'Allemagne étoit partagée, dont plusieurs ont donné des preuves éclatantes, de leur amour pour ce bel art, par les galeries magnifiques qu'ils ont formées, ou au moins par des collections moins considérables, qu'ils ont rassemblées pour leur jouissance particulière.

Il est vrai toutefois, que l'Allemagne n'est pas restée, pour cela, en défaut d'artistes très-distingués, dont elle puisse se faire honneur. Tels ont été entre autres *Adam Elzhaimer*, dont elle a enrichi l'école romaine, *Rottenhamer*, *Charles Screta* surnommé l'*Espadron*, *Christofle Pauditz*, *Jean Lys* surnommé *Pan*, *Jean-Henri Roos*, *Denner*, *Dietrici* et *Mengs!* Mais chacun

de ces excellens peintres a brillé isolément, et tous sont morts sans faire revivre l'école allemande.

Il reste néanmoins encore un espoir bien fondé, à ce vaste empire, dans les résultats qui pourront naître de ses académies, sur-tout de celles, que l'on a établies à Vienne, à Dresde et à Munich, qui, toutes trois magnifiquement dotées, jouissent de l'avantage incalculable, qu'offre aux élèves de l'art une riche galerie de chefs-d'œuvres de la peinture !

CHAPITRE

CHAPITRE VIII.

Observations sur les causes des Caractères, qui distinguent entre elles les différentes Ecoles générales; avec des remarques sur le Coloris et sur les meilleurs Coloristes.

PLUSIEURS causes physiques, morales et politiques, tant générales que particulières, ont influé d'une manière plus ou moins décisive sur les caractères, qui distinguent entre elles les huit grandes écoles, que je nomme *générales*, et qui correspondent à autant de pays.

Ces causes se réduisent, à la nature du sol et du climat de ces différens pays, aux mœurs, aux connoissances, au génie, au goût, au tempérament, aux richesses et à la religion de leurs habitans, à l'état de paix ou de guerre dans lequel ils se sont trouvés, enfin à la politique et au caractère de leurs gouvernemens.

Toutes ces causes seront assez manifestes, dans l'application que j'en ferai, en parlant de chacune des écoles en particulier. Une seule cause, savoir le *tempérament*, paroît exiger que je l'explique, pour la rendre plus sensible!

Personne n'ignore, sans doute, combien la cons-

titution physique, bonne ou mauvaise, de notre corps influe puissamment, sur les affections de notre ame, et sur la disposition de notre esprit, de même que sur notre imagination, sur la qualité de nos idées, et sur la nature de nos mouvemens; et par conséquent, combien elle doit influer aussi sur nos goûts, nos conceptions, et sur notre aptitude pour l'exécution! Mais l'empire, souvent plus caché, que la constitution du corps exerce sur les yeux, quelquefois même dans les hommes en apparence les mieux portans, mérite d'autant plus d'être démontré, qu'on y fait en général moins d'attention, quelque grande que puisse être son influence sur les succès d'un peintre.

Il ne suffit pas de *bien voir* dans la peinture, il faut y *voir bien!* C'est-à-dire, qu'il ne suffit pas d'examiner un objet avec attention, mais qu'il faut le saisir avec justesse, tant pour sa forme et sa mesure, que pour sa couleur. Or combien les nombreuses déceptions d'optique, auxquelles tous les hommes sont plus ou moins sujets, peuvent métamorphoser les formes à leurs yeux? Combien sont exposés à se tromper, sur les mesures, tous ceux dont l'œil n'est point *mathématique?* Combien sur-tout peuvent se méprendre, sur les couleurs, ceux qui les jugent par des organes que des humeurs viciées occupent?

Tout est jaune ou verdâtre aux yeux du bilieux; tout paroît noirâtre, briqueteux ou plombé à ceux de l'atrabilaire; le langoureux cacochyme

trouve tout pâle et crayeux. Le seul homme parfaitement bien portant, et chez qui les humeurs sont dans un équilibre exact, voit toujours la nature telle qu'elle est en effet. Mais, pour peu qu'il soit sanguin, tout s'embellit à ses yeux, et tout s'anime par plus de brillant et de vivacité!

Je passerai sous silence les autres causes physiques souvent imperceptibles, tant internes qu'externes, qui peuvent changer le ton des couleurs à nos yeux; espérant n'avoir laissé aucun doute sur l'influence, que peut exercer *le tempérament* à l'égard du peintre, dans l'exercice de son art. Je me bornerai donc à remarquer encore, que celui, qui voit mal, ne s'en doute ordinairement pas lui-même, et ne croit voir que comme voit tout le monde.

Après ces observations préliminaires, je dirai, que la religion, les mœurs, le goût dominant pour le faste, la paix, la politique et la nature du gouvernement ont tous également favorisé la peinture, sur-tout pour son genre historique, à Rome, à Bologne, à Florence et même à Modène : que le climat brûlant de l'Italie inférieure, et le génie vif et électrique de ses habitans, ont dû tourner les idées, des Romains, des Florentins et des Bolonois, vers le grand, l'extraordinaire et l'héroïque; goût, que les nombreux antiques ont conduit vers le surnaturel à Rome, surtout à l'aide de ce que son histoire ancienne y a laissé de souvenirs. Tandis qu'un sol toujours brûlé, souvent mal cultivé et en partie couvert

des traces horribles des anciens volcans, joint au tempérament sec, plus ou moins atrabilaire, des habitans, y est devenu d'autant plus facilement la cause d'une carnation sèche et rembrunie, d'ombres trop noires et trop tranchantes, en un mot, d'un mauvais coloris, que plusieurs motifs s'y réunissoient pour fixer toute l'attention des artistes sur l'invention, la composition, l'expression et le dessin en général.

Le Corrège, dans sa fertile et moins brûlante Lombardie, et les Vénitiens, dans leur terre ferme si bien cultivée, ont vu l'admirable nature dans tout l'éclat et la variété de son beau coloris, et ils ont fait tous leurs efforts pour l'imiter. La richesse des particuliers à Vénise, et le concours prodigieux des étrangers de tous pays, qu'y attiroit le commerce, sont cause de cette étonnante variété de costumes modernes et de ce luxe extraordinaire dans les habits, qu'on remarque dans les tableaux de cette école : tandis que l'amour-propre des nombreux aristocrates vénitiens et des gros négocians, y a fait naître cette multitude de portraits, source de l'excellente carnation, qui fait tant d'honneur à l'école vénitienne, et probablement une des causes principales, qui ont déterminé les peintres de cette école à employer, plutôt la nature même que des figures *idéales*, dans leurs compositions historiques.

Quant au style gracieux, qui distingue si avantageusement et si exclusivement le *Corrège*, je

ne puis en trouver d'autre cause, que son goût inné et son génie particulier. J'ajouterai, qu'il est fort apparent, que les guerres survenues en Italie ont contribué le plus à l'état de stagnation que l'art a éprouvé, depuis la mort de ce grand homme jusqu'à l'érection, que les *Caraches* ont faite à Bologne, de ce qu'on appelle *La seconde école lombarde*, qui, s'attachant à imiter ce que chacune des écoles précédentes lui offroit de meilleur, a trouvé, dans ce choix louable, la cause de son caractère distinctif.

Les Flamands, toujours environnés dans leur heureuse et florissante patrie d'une nature parée de ses couleurs les plus agréables et les plus variées, n'ont pu résister aux attraits séduisans d'un coloris si plein de charmes. Leurs temples, pillés et ravagés par les iconoclastes, leur offroient un vide immense à remplir par leurs travaux. Il est donc tout naturel, que leurs premiers soins aient eu pour objet tout ce qui, dans le genre historique, tient au sacré et à l'ornement des églises.

Une fois épris de la nature, pour la beauté de son coloris, pourra-t-on s'étonner, qu'ils se soient fait une habitude d'en aimer les belles formes aussi, et que, comparant le teint frais tissu de roses et de lys, la peau fine et délicate, et les chairs douillettes et potelées des belles blondes Flamandes, au teint basané, à la peau tendue et adhérente, aux chairs roides et sèches des brunes de certains pays, ils aient trouvé les premières tout à fait dignes de plaire, dans la copie

comme dans l'original, et qu'ils aient choisi, parmi elles, des modèles pour leurs tableaux de dévotion, où la réalité des personnages leur ôtoit la liberté d'introduire des figures, dont les formes n'existent pas dans la nature, comme je le prouve dans le chapitre suivant.

De proche en proche, accoutumés à l'imitation la plus exacte des formes naturelles, et encouragés sur-tout par leurs succès dans l'imitation vraiment magique, du coloris de la nature, qui devoit forcer tout le monde à admirer leurs tableaux, les artistes flamands ont parcouru successivement, avec une réussite égale, tous les genres de la peinture, toujours sûrs de bien vendre leurs ouvrages, tant le nombre de gens riches étoit grand dans la Belgique!

Les paysans mêmes, loin d'y offrir cet aspect hideux et dégoûtant que la misère et l'oppression leur donnoient trop souvent ailleurs, y inspiroient par-tout la joie et le plaisir, par leur air d'aisance et de contentement; comme nous le prouvent les aimables tableaux de *Teniers* en ce genre, qui séduisent autant, par la gaîté naïve du sujet, qu'ils charment, par la finesse et la vérité dans l'exécution, et que, pour ce double mérite, les amateurs préfèrent aux ouvrages de cet excellent artiste, dans tous les autres genres, quoiqu'également bien rendus.

Autant la paix, qui soumit les Belges après des secousses si violentes au gouvernement doux et paternel d'*Albert* et *d'Isabelle*, fut favorable

au genre historique, en maintenant chez eux la religion catholique au moment même où *Rubens* jetta les fondemens de sa célèbre école; autant la liberté, que les Hollandois venoient d'avoir conquise sur les Espagnols par des efforts inouis, devint funeste chez eux à ce même genre historique, dont ils sappèrent les fondemens, par la résolution qu'ils prirent, de bannir le culte de leurs pères et de lui substituer une religion qui ne souffre ni tableaux, ni statues des saints, dans les églises!

Dès lors plus de ressource chez eux, pour les peintres d'histoire; d'autant plus, que les maisons en Hollande, commodes et proprement tenues, ne sont pas assez vastes pour admettre de grands tableaux. Dès lors toutes les vues des peintres de cette école ont dû se tourner nécessairement vers les autres genres de l'art, plus susceptibles d'une petite forme; dans lesquels, graces à la persévérance, au sang-froid, et à l'amour du travail, qui caractérisent leur industrieuse nation, ils sont parvenus à un point de perfection, dont on trouve à la vérité des exemples parmi les artistes flamands et allemands, mais qu'on chercheroit en vain dans toutes les autres écoles! Aussi ont-ils su remplacer l'intérêt, qu'offre le sujet dans le genre historique, par la vérité magique, l'illusion parfaite, et le fini admirablement précieux de l'exécution dans tous les autres genres!

Imitant les couleurs fraîches et variées, sous lesquelles la nature se présente chez eux, ils ont

atteint un coloris, qui est au-dessus de tout éloge! Leur dessin a pu devenir d'autant plus correct que, ne peignant que des objets réels dont ils étoient environnés, il leur a été facile de s'en servir de modèles en travaillant. Quant au choix de leurs sujets, il a été tel que le demandoient les mœurs, les usages et le costume de leur pays!

La nouvelle religion, autant que le caractère national, rendoit le Hollandois simple et austère dans ses mœurs et dans son costume, ennemi du faste, de l'éclat extérieur, des scènes bruyantes et de toute ostentation frivole. D'ailleurs, tout occupé de son commerce ou d'autres affaires sérieuses, il n'ambitionnoit qu'une réputation intacte, des comptes en ordre, et une conscience tranquille. Il ne trouvoit de vrais plaisirs, étant en ville, que dans sa famille et dans la société de ses amis. Il n'en trouvoit, que dans la contemplation de la nature et dans les amusemens champêtres, lorsqu'il alloit à la campagne pour s'y délasser. Pouvoit-il donc ne pas aimer des tableaux, où il se retrouvoit lui-même et tout ce qui lui étoit cher ou agréable, et où l'art paroissoit surpasser la nature? Pouvoit-il ne pas les préférer à ces tableaux d'histoire, qui, sans vérité dans l'exécution, sans effet et sans illusion, n'ont d'autre mérite que le dessin et la composition, et dans lesquels il cherchoit en vain la nature réelle et les objets de ses affections?

Quand on voit les prix énormes, que *Mieris* et les autres grands artistes hollandois ont vendu leurs ouvrages, à leurs opulens concitoyens ; quand on voit l'Europe entière les admirer aujourd'hui, et tous les amateurs les rechercher avec tant d'empressement; peut-on ne pas s'indigner contre ceux qui, se sentant incapables de les égaler, osent se venger de leur inimitable talent dans l'exécution, en reprochant *de la bassesse* à leur choix et en titrant leurs figures de *magots ?*

Ceux, qui font sonner si haut leurs fictions théâtrales, devroient ne pas oublier, que rien n'est *bas*, ni méprisable dans la *nature* ; que ces paysans, qu'ils appellent *magots*, sont leurs semblables, beaucoup plus intéressans qu'eux, par leur utilité, quoique couverts d'habits plus simples; et qu'ils sont d'autant plus respectables, aux yeux de l'observateur sensé, qu'ils lui présentent l'homme moins corrompu, moins masqué, et plus près de l'état de nature. Ils devroient penser aussi, qu'une assemblée de citoyens hollandois, représentés *au naturel* et sans faste dans le costume simple de leur tems, mais délibérant, soit sur le salut de leur patrie, soit sur les intérêts politiques et commerciaux du monde entier, ou donnant la paix et le repos à l'Europe fatiguée, ils devroient penser, dis-je, qu'une telle assemblée est trop intéressante et trop majestueuse, nonobstant sa simplicité, pour qu'on puisse, sans devenir ridicule, l'appeller un sujet

bas et trivial! Ils devroient sur-tout ne pas se donner les airs de mépriser le plaisir, qu'éprouvent en général les hommes en voyant les merveilles de l'art, que l'école hollandaise a produites, dans tous les genres, par ses représentations magiques de la nature réelle et des événemens de la vie ordinaire!

Tout homme sensé, pour peu qu'il soit impartial, ne peut voir qu'avec indignation ces gens, qui, par ton et en dépit du bon sens, affectent de n'admirer que ce qui vient de l'Italie, et osent montrer de l'indifférence, et même du mépris, pour les tableaux flamands et hollandois, dont néanmoins les Italiens eux-mêmes font tant de cas, que le savant abbé *Lanzi* en fait le plus grand éloge, s'écriant : « *La tanto amena, piacevole,* » *deliziosa pittura delle Fiandre e della Olanda* »! — « Les tableaux flamands et hollandois, si ai» mables, si séduisans, si délicieux »! *Storia pittorica della Italia*, tom. 3, pag. 88.

J'ai dit plus haut, que l'école hollandoise égale au moins la flamande, et l'emporte de beaucoup sur toutes les autres écoles pour le coloris, sans en excepter la *Vénitienne ;* quoique je n'ignore pas, que les admirateurs *exclusifs* des tableaux italiens placent celle-ci au premier rang pour cette partie de l'art, et nomment sans façon, *Prince des coloristes*, le *Titien*, fondateur de cette école. Pour prouver mon assertion, j'observerai, qu'il n'en est point du coloris comme des autres parties de l'art, lesquelles on peut juger ou par

la règle et le compas, dont elles dépendent, ou par les principes certains, qui leur servent de base : tandis que le coloris laisse tant de latitude au choix et au bon goût du peintre, qu'on en est réduit à le juger, par ses effets et par le sentiment, plutôt que par des règles fixes.

Si dans le *dessin*, qui est une partie si *positive* de l'art, on s'est vu dans la nécessité de partager pour ainsi dire la palme, en disant, que le dessin de *Raphaël* est noble, modeste, correct et beau, celui de *Michel-Ange* grand, fier et anatomique, celui du *Carache* ferme et majestueux, celui du *Titien* naturel, celui du *Corrège* ondoyant, large et élégant, celui du *Guide* gracieux, et celui de *Rubens* grand, facile et fécond : comment a-t-on pu accorder au *Titien* la palme, sans aucun partage, dans une partie aussi peu *positive* qu'est le *coloris ?*

Jugeant la chose sans prévention, et l'envisageant sous son véritable point de vue, tout lecteur impartial trouvera comme moi, que la perfection du coloris dépend de deux parties bien distinctes, dont l'une est le bon choix des couleurs propres, qui peut contribuer puissamment à rendre le ton général du coloris brillant, agréable ou séducteur, et qui, moyennant l'opposition, peut influer aussi sur l'effet : l'autre partie renferme les couleurs locales, la perspective aërienne, le clair-obscur et l'harmonie, desquels seuls dépend la vérité du coloris et en grande partie son effet aussi.

C'est par le bon choix des couleurs propres et par la transparence, que le *Titien* a su se distinguer, mais souvent aux dépens des couleurs locales et des autres parties, dont dépend la vérité de l'ensemble, et par le sacrifice desquelles il a cherché à mieux faire valoir les autres. C'est ainsi, qu'il a rendu plus piquante la belle carnation de ses femmes nues, en les plaçant sur un fond noir. C'est cet effet factice, qui éblouit sur-tout dans ses ouvrages, au point qu'on oublie en sa faveur plus d'un peintre, dont les couleurs propres ont égalé les siennes, mais chez qui l'effet n'en a pas été rendu si piquant par le sacrifice des autres parties.

Cela n'empêche pas néanmoins que, dans le *portrait* même, où cet effet factice est plus supportable, il n'ait été en quelque sorte surpassé par *Van Dyck*, non-seulement par l'élégance des attitudes et des accessoires, par la beauté des mains, l'expression naturelle des caractères et la vérité des draperies, ce dont personne ne disconviendra, mais aussi par le coloris même et par l'effet qui en résulte. Car les portraits de *Van Dyck*, d'une touche plus naturelle et caressée, sont éclairés avec plus d'art et se trouvent sur des fonds plus vrais que ceux du *Titien;* et, si la couleur des chairs dans ceux-ci est d'un ton plus chaud et plus vigoureux, c'est qu'ils sont faits d'après des Italiens, dont le teint basané produit naturellement plus de force et de chaleur que les teints clairs des Flamands et des

Anglois, dont *Van Dyck* a fait les portraits.

Une preuve évidente de ceci est, que le seul portrait d'un Flamand, que j'aie vu peint par le *Titien*, est d'une pâleur vraiment rebutante et cadavereuse. Ce portrait, qui est dans la galerie impériale à Vienne, représente l'empereur *Charles V* en pied, grandeur naturelle. Quelle que soit sa renommée, je ne crains pas d'assurer, que ni lui, ni aucun autre portrait du *Titien*, ne pourront se soutenir à côté des meilleurs portraits de *Van Dyck*, comme sont entre autres ceux de *Charles Ier.*, roi d'Angleterre, et de *François Moncade*, qu'on voit sous les numéros 254 et 997 au *Musée* à Paris.

Au reste, s'il ne s'agissait que de vigueur et de chaleur, même de la dégradation parfaite de la lumière, le *Titien* a certainement été surpassé par *Rembrandt* aussi. D'ailleurs *Raynolds* lui préfère sans détour pour le coloris, dans les sujets graves et majestueux, *Louis Carache* tel qu'il s'est montré dans ses ouvrages qu'on voit à Bologne: et de vrais connoisseurs lui préfèrent le *Corrège* pour le goût délicat dans la couleur, pour les reflets, les glacis, l'harmonie et le clair-obscur.

Bien loin de vouloir ravaler, par toutes ces observations, le mérite réel du *Titien*, qui est un de mes peintres favoris, je n'ai cherché qu'à faire voir, qu'on a été injuste envers d'autres excellens artistes, en lui donnant, sans aucune restriction, le titre de *Prince des coloristes*, et à son *école* la première place pour le coloris, au

préjudice des écoles flamande et hollandoise. J'avoue avec plaisir, que la carnation du *Titien* est admirable dans ses femmes nues et dans ses enfans ; mais il me paroît, que cette partie si séduisante, dans laquelle il n'a été surpassé par personne, jointe au bon choix de ses autres couleurs propres, qui n'appartiennent toutes qu'au premier plan d'un tableau, a tellement ébloui ses partisans *exclusifs*, qu'elle leur a fermé les yeux sur les fautes habituelles qu'il a commises contre les parties du coloris dont dépend la vérité de l'ensemble dans les ouvrages de l'art.

Ce sont ces parties sur-tout, que les peintres flamands et hollandois ont poussées au plus haut point de perfection. Pour éviter le reproche de partialité en faveur de ma patrie, je me bornerai à m'appuyer sur quelques exemples tirés de l'école hollandoise, qui m'en offre un si grand nombre, qu'elle me rend le choix difficile. C'est ainsi, que tous les peintres, qui, dans cette école, se sont distingués par leur précieux fini, m'en fournissent chacun à son tour des preuves dans leurs ouvrages de choix. C'est ainsi, que l'inimitable *Guillaume Van den Velde* m'en fournit dans ses marines : non pas celles qui, comme les deux du *Musée* à Paris, sont trop bouchées par des navires et d'un ton jaunâtre, mais celles qui sont ouvertes et d'un ton argentin, comme sont les deux que je possède. *Van der Heyden*, dans ses tableaux magiques, et *Adrien Van Ostade*, dans ses meilleurs ouvrages, en offrent

des preuves parlantes aussi. La plupart des imitateurs des objets inanimés n'en offrent pas de moindres ; sur-tout *Jean Weenix* qui, dans l'admirable chef-d'œuvre que je possède de lui et dans ses autres ouvrages finis et bien conservés, a montré, pour ainsi dire, plus de vérité que la nature elle-même, dans son coloris. J'observerai, à son sujet, qu'on auroit tort de juger ce grand artiste d'après le tableau qu'en possède le *Musée* à Paris sous le numéro 1036; car il s'en faut, que ce soit un ouvrage de choix parmi ceux de *Jean Weenix*, n'étant ni fin, ni bien conservé. Mais en revanche ce même *Musée* fournit, dans quelques-uns des ouvrages de *Charles Du Jardin* qu'elle possède, une preuve très-frappante de la supériorité de l'école hollandoise dans les parties d'où dépend la vérité du coloris.

Les trois tableaux de ce maître, qui m'ont paru les plus merveilleux en ce genre, sont *le Pâturage* sous le numéro 344, *le Gué* sous le numéro 346, et *les Charlatans* sous le numéro 345. Ce dernier sur-tout est, à mes yeux, le *non plus ultra* de l'art en cette partie, et ne diffère absolument en rien, de la nature, que dans la grandeur des objets. Aussi puis-je assurer, que, ayant employé plusieurs heures, pendant un beau soleil, uniquement pour comparer en détail l'effet de ce morceau délicieux avec tout ce que le *Musée* renferme, je n'y ai trouvé aucun tableau, de quelqu'école ou de quelque maître que ce

fût, qui m'ait paru comparable, pour l'illusion et la vérité magique, à ce merveilleux bijou de l'art, dont l'effet se soutient, même à une grande distance, nonobstant sa petitesse!

La nature du sol, si favorable aux Flamands et aux Hollandois, n'a pu être que très-désavantageuse, pour le coloris, aux peintres françois; puisque la ville de Paris, où leur école est fondée, se trouve sur une couche de gypse, qui s'étend fort loin, et qui, réduite en plâtre, est employée dans la construction de toutes les maisons de cette grande ville, lesquelles sont en général blanches ou grises; tandis que la poussière gypseuse, qui s'y élève sans cesse par l'affluence du monde et des voitures, détruit, à une assez grande distance autour de Paris, les couleurs de la nature, en couvrant tout d'une teinte monotone grisâtre, et semble même dévorer la verdure des végétaux. Faut-il donc s'étonner de la foiblesse du coloris, que l'on reproche à cette école, dont les élèves ne peuvent manquer de voir tout en gris, vu que l'air même, chargé de poussière gypseuse, ne se montre pas à leurs yeux sous sa couleur naturelle?

Si le goût de la nation, pour les productions de ce bel art, et les encouragemens magnifiques des souverains et des grands sont parvenus à multiplier le nombre des artistes en France, ils n'ont pu de même parvenir jusqu'ici à vaincre l'influence, que paroît y exercer sur les peintres le caractère national, aussi léger et inconstant, que

que plein de feu et de génie. De là ces compositions grandes et ingénieuses, qui ne laissent pas d'intéresser, quoiqu'il y ait toujours quelque chose à dire ! De là ce dessin qui, sans être correct, et ces expressions qui, sans être rigoureusement vraies, ne laissent pas d'avoir certain mérite ! De là enfin cette exécution qui, sans être parfaite, n'est nullement méprisable ! En un mot, je crois pouvoir dire, d'après le nombre assez considérable de tableaux de cette école que j'ai vus, que si, *Le Sueur* excepté, elle n'a produit aucun peintre éminent, elle n'en a en revanche produit aucun, qu'on puisse nommer absolument mauvais; quelque mépris qu'on affecte d'en témoigner aujourd'hui à Paris, depuis qu'on s'y est mis sur le pied de ne plus juger les tableaux par l'effet et le sentiment, mais d'en peser le mérite par le froid calcul des règles.

Je suis d'ailleurs persuadé que, si les étrangers se sont abstenus d'acquérir les tableaux de l'école françoise, cela ne prouve nullement qu'on les méprisoit ailleurs, mais bien qu'on les payoit trop cher en France, proportion gardée à ce qu'ils pouvoient avoir de mérite réel !

En soit ce qu'il voudra pour le passé ! Il est évident aujourd'hui que, si les succès d'une école doivent dépendre de la multitude de beaux modèles en tous les genres, la françoise, qui depuis la révolution jouit de cet avantage beaucoup plus amplement qu'aucune autre école n'en a joui, ne peut manquer de les surpasser toutes

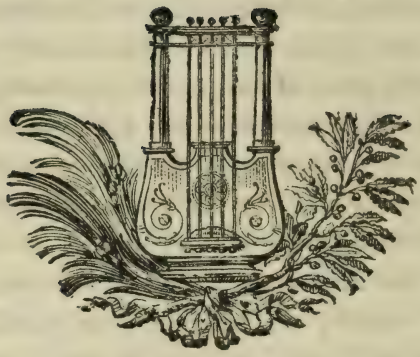
pour l'avenir. Dieu veuille seulement, qu'enrichie des dépouilles de l'école romaine, elle sache en faire un usage plus raisonnable, en ne négligeant pas comme celle-ci, pour les antiques, le coloris, cette partie si décisive de l'art, sans laquelle toutes les autres ne peuvent produire un bon tableau ! Dieu veuille sur-tout, que les professeurs, s'ils sont eux-mêmes trop épris des antiques, n'épuisent pas, par cette seule étude, le peu de patience dont un élève françois est susceptible; et qu'ils lui laissent la liberté de partager son tems entre toutes les parties de l'art qui doivent concourir à sa perfection ! De cette façon, chaque élève pourra mieux consulter ses forces, et suivre les impulsions de son propre génie, qui seules pourront en faire un peintre original; soit qu'il recherche la beauté idéale, d'après l'exemple des antiques, soit qu'il s'attache à cette inépuisable nature, que le grand *Annibal Carache* regardoit comme la limite de l'art, tandis qu'il envisageoit comme *chimériques* les suppositions d'une beauté supérieure à la nature !

La chûte, étonnamment précoce de l'école allemande, qui, dès son origine, donnoit de si belles espérances, est due en entier au luthéranisme, qui vint troubler l'Allemagne et en bannir la religion catholique, dans le tems même où *Albert Durer* étoit parvenu au plus haut point de gloire. Malheureusement pour l'art, la ville de Nuremberg, où il demeuroit, adopta la nou-

velle religion dès l'année 1525, tandis que celle de Bâle, qu'habitoit *Jean Holbein*, et la Saxe, où vivoit *Luc Cranach*, se déclarèrent pour la réformation aussi. D'où résulta que ces trois artistes, s'étant adonnés par préférence à l'histoire, ce genre n'offrit plus qu'une perspective peu encourageante à leurs élèves, à mesure qu'ils voyoient les Luthériens chasser de leurs couvens ces moines, dont le zèle pour les tableaux de dévotion devoit être la principale ressource pour les peintres d'histoire.

D'ailleurs, le très-petit nombre de tableaux, que les nouveaux religionnaires laissèrent subsister dans les églises qu'ils conservoient pour leur usage, et les guerres longues et cruelles qui furent la suite du luthéranisme en Allemagne, ont dû suffire, pour achever le découragement des artistes, et pour décider la chûte de cette école, qui promettoit tant, et qui seroit probablement parvenue au même point de gloire que la plupart des autres, si, au lieu d'en établir le berceau à Nuremberg, *Albert Durer* eût été assez heureux pour l'établir à Vienne, chef-lieu du catholicisme en Allemagne. La paix, dont jouissoit cette ville pendant les longues guerres de religion, auroit probablement garanti à la peinture les succès que semblent lui promettre le sol et le climat, le génie et le tempérament de la nation, et la nature du gouvernement en Allemagne : comme il est permis de l'augurer, par la réussite éclatante qu'ont obtenue dans l'art

plusieurs peintres isolés, qui y ont pris naissance depuis la chûte de son école, et qui y ont constamment vécu ; entre lesquels *Dietrici* et *Jean-Henri Roos* tiennent le premier rang, et réunissent toutes les voix sur l'excellence et la magie de leurs ouvrages !



CHAPITRE IX.

Division des Genres *de la Peinture, selon leurs différens Objets, avec des remarques sur le* Genre *naturel et le* Genre *idéal.*

L'INSTRUCTION des *amateurs* de tableaux étant le but principal de cet ouvrage, j'ai cru devoir me borner à n'y considérer les artistes et leur talent que relativement à ce qu'ils ont peint à l'huile, soit sur toile ou panneau, soit sur d'autres matières transportables. En conséquence il est évident, que ce chapitre ne peut avoir en vue les différentes manières dont s'exécute la peinture, ni même les ouvrages de cet art, qui sont peints, à gouache ou en détrempe, à fresque, en miniature, en pastel, en émail, sur verre, sur porcelaine, ou exécutés en mosaïque, qui en général ne font pas partie des collections proprement dites de tableaux, lesquelles semblent être bornées à ceux exclusivement qui sont peints à l'huile, dont la division, selon les différens *genres* de la peinture, doit faire le sujet de ce chapitre.

Considérés sous ce point de vue, les différens *genres* de la peinture *à l'huile* correspondent à la classification des objets dont les artistes tirent

les sujets de leurs tableaux. Ils peuvent se réduire aux suivans, savoir : le *genre* historique, qui renferme le sacré, le profane, l'allégorique et le fabuleux.

Le *genre* des portraits.

Celui du précieux fini, qui se borne presqu'exclusivement aux ouvrages de quelques-uns des meilleurs artistes hollandois, et qui, à strictement parler, ne devroit pas former un *genre* à part, étant déjà compris dans d'autres *genres*. Mais les hauts prix, auxquels se vendent les tableaux de cette espèce, ont excité chez les amateurs une attention particulière à leur égard, et ont introduit chez plusieurs l'usage de l'expression impropre de *genre du précieux fini*, pour en faire une classe à part et pour les distinguer de la foule des autres tableaux, en ne les envisageant que du côté de la touche et de l'empâtement.

Le *genre* des conversations.

Celui des intérieurs et ménages.

Celui des tabagies.

Celui des batailles.

Celui des paysages.

Celui des animaux.

Celui des marines.

Celui d'architecture.

Celui des objets inanimés.

Un très-petit nombre d'artistes, tels que *Rubens*, *le Benedette*, *Teniers* et *Jean-Baptiste Weenix*, se sont également distingués dans tous ces *genres*,

D'autres se sont appliqués à plusieurs à la fois. Un très-grand nombre s'est borné à un seul *genre*. De même les écoles générales, quoiqu'elles aient fourni quelques exemples de chaque *genre*, ont montré la plupart une prédilection marquée pour l'un ou l'autre. C'est ainsi que la Florentine, la Romaine et la Lombarde se sont sur-tout attachées à l'historique : la Vénitienne, la Françoise et l'Allemande à l'historique et au portrait ; la Hollandoise à tous les *genres*, mais peu à l'historique : la Flamande seule semble s'être occupée également et indistinctement de tous les *genres* avec succès.

L'historique et celui du portrait sont assurément ceux dont, sans aucune comparaison, le plus grand nombre des peintres, pris dans leur totalité, s'est occupé. Malgré cela, le nombre des bons tableaux d'histoire est très-petit ; tant parce que, étant la plupart d'une grande forme, ils exigent plus de tems, que parce que les meilleurs artistes italiens ont consacré la majeure partie de leur carrière aux fresques ; mais surtout, selon mon opinion, parce que ce *genre* offre plus de difficultés à vaincre.

Quoique le *genre* du portrait soit incomparablement plus facile, on voit néanmoins peu de tableaux de cette espèce dans les collections ; par cela même, qu'étant plus faciles à faire on ne les recherche que lorsque, sortis des pinceaux les plus célèbres, ils étonnent par leur vérité magique.

Le *genre*, dont le plus petit nombre d'artistes s'est occupé avec succès, est sans aucun doute celui des marines ; aussi est-il, après le *genre* du précieux fini, celui où il est le plus difficile de rencontrer des tableaux qui aient toutes les qualités requises.

Le lecteur trouvera au chapitre onze des détails ultérieurs concernant ces *genres*, qui sont autant de parties intégrantes de l'art du peintre, mais dont la distinction est devenue nécessaire, parce que la nature entière, qu'ils représentent, offrant un champ trop vaste pour qu'un homme puisse espérer raisonnablement de parvenir à l'exploiter en entier avec fruit, chaque artiste en a choisi la portion qui lui a paru la plus analogue à son génie et à son goût. Plusieurs même, trouvant qu'un *genre* entier étoit au-dessus de leurs forces pour bien y réussir, ont eu la sagesse de n'en prendre qu'une partie, dans laquelle ils ont la plupart, par cette prudence même, obtenu un succès d'autant plus complet.

C'est ainsi que, dans le *genre* du paysage, quelques-uns, tels que *Wynants*, *Decker*, *Hackert* et *Waterloo*, se sont abstenus des figures et des animaux, pour lesquels ils empruntoient le pinceau d'autrui ; d'autres, tels que *Van Goyen*, *Camphuysen*, *Van der Neer*, *Cuyp* et *Hobbema* s'en sont tenus aux pays plats ; d'autres, tels que *Berchem*, *Pynacker* et *Both*, ont préféré les sites montagneux ; d'autres enfin ont choisi des vues de lieux bornés, tandis que

quelques-uns ont embrassé à la fois des terrains immenses.

Dans l'architecture, les uns se sont attachés au moderne, comme *Van der Heyden*, ou au gothique, comme le vieux *Pierre Neefs*, ou en ont embrassé plus ou moins toutes les parties avec un égal succès, comme *Van Deelen* : mais la plupart n'ont pas peint les figures de leurs tableaux.

Dans la nature inanimée, *Jean Weenix* a épuisé le *genre* entier, auquel il a même réuni de très-bonnes figures et d'excellens paysages : il en est à peu près de même de *Jean Van Huysum*. *Mignon*, *Jean de Heem* et *Rachel Ruisch* se sont abstenus des animaux morts, que *Guillaume Van Aelst* a su joindre au reste. Plusieurs autres peintres, en ce *genre*, ne se sont attachés qu'aux poissons, aux meubles précieux, ou aux ustensiles du ménage.

Le *genre* historique enfin, pour autant qu'il renferme l'histoire réelle et proprement dite, la fable et l'allégorie, présente parmi les artistes mêmes, qui y ont acquis le plus de gloire, une partie qui s'en est tenue sur-tout au *genre* appellé *idéal*, lequel convient au fabuleux et à l'allégorique, et une autre partie qui s'en est tenue à celui qu'on nomme *naturel*, lequel convient sans exception à tout ce qui n'est pas imaginaire dans la peinture.

Cette distinction paroîtra sans doute obscure, et même inintelligible, à plus d'un amateur. Je tâcherai donc de la rendre aussi claire et aussi

sensible, que me le permettront la nature trop abstraite de la chose et les raisonnemens métaphysiques et embrouillés de ceux qui en ont écrit.

La définition de la peinture, qui se voit dans mon deuxième chapitre, prouve, sans la moindre ambiguité, que le but de tout tableau doit être, de représenter son sujet, *tel, qu'on peut le voir, ou le concevoir visible, dans la nature :* d'où résulte évidemment, qu'un ouvrage de peinture doit, non-seulement *représenter* les choses, mais aussi les imiter *telles*, que nous les offre la nature dans les êtres réels, ou *telles*, au moins, que notre imagination nous les présente dans les êtres fabuleux et fantastiques, en les supposant réels et visibles. Il en résulte aussi que, dans l'un comme dans l'autre cas, tel ouvrage plaira d'autant plus, qu'à une imitation plus parfaite l'artiste aura réuni un choix plus parfait et plus agréable du sujet et de chacune de ses parties, comme je l'ai démontré dans le même chapitre.

Cette règle générale disjonctive produit naturellement, dans la peinture, la division des ouvrages de l'art en ceux qui imitent les objets réels, ou en effet existans dans la nature, et en ceux qui représentent des objets imaginaires, dont les prototypes n'ont d'existence que dans les cerveaux des artistes : comme dans la poésie une règle semblable divise les poëmes en *didactiques*, qui ont la vérité pour base; tels que les

Géorgiques de *Virgile*, la *Nature* de *Lucrèce*, la *Pharsale* de *Lucain*, tous les ouvrages d'*Horace*; et en non *didactiques*, qui roulent sur des fables ou des fictions, comme l'*Enéïde* du même *Virgile*, les *Métamorphoses* d'*Ovide*, l'*Odyssée* d'*Homère* et une multitude d'autres poëmes anciens et modernes.

En disant, que les prototypes des objets imaginaires n'ont d'existence que dans le cerveau des artistes, je n'entends nullement autoriser ceux-ci à abandonner leurs choix au hasard ou au caprice. Les anciens, sur-tout les Grecs, nous ont laissé pour leurs êtres, soit fabuleux, soit allégoriques, des modèles judicieusement choisis, adoptés d'une voix unanime par la postérité. C'est parmi eux que le peintre doit chercher les formes de ses êtres imaginaires, tant qu'il peut les y trouver. *Cesar Ripa* a donné le premier un recueil fort utile de figures emblématiques dans son *Iconologia*, imprimée in-4°. en 1625, avec beaucoup de figures, à Padoue, en italien; réimprimée en françois, augmentée d'une seconde partie, à Paris 1643 in-folio. L'artiste y trouve, non-seulement les formes emblématiques de nos vertus, nos vices, nos affections, nos passions, nos arts, nos sciences, de même que celles des élémens, du tems, des saisons et autres choses semblables, toutes personnifiées d'après les principes des anciens, mais aussi des préceptes fort sages, qui peuvent le guider pour donner des formes convenables à des choses de cette espèce,

dont l'antiquité ne nous a point transmis de modèles.

Ces deux *genres* de tableaux, dont le premier, qu'on nomme *naturel*, peut être le résultat de tous les genres, et dont le second, nommé *idéal*, n'a sa place que dans la fable et l'allégorie, sont devenus une source féconde de disputes et d'animosités entre les partisans exclusifs du *genre idéal* et ceux qui sont partisans de l'un comme de l'autre *genre* : ces derniers admirant toute imitation parfaite, tandis que les premiers n'estiment que le seul *idéal.*

Je crois donc faire une chose utile, en examinant à fond le sujet de cette controverse, dont je parle si souvent dans le cours de cet ouvrage, pour éviter autant que possible, aux amateurs peu exercés, les embarras et les désagrémens nombreux qu'ils ne cessent d'éprouver à ce sujet, par la contradiction perpétuelle entre les leçons qu'ils prennent par les yeux et celles que certains peintres prétendent leur donner par les oreilles; et, en même tems, pour empêcher les jeunes artistes, qui liront cet ouvrage, de tomber dans le découragement et de se désespérer, lorsqu'ils éprouveront l'impossibilité de remplir toutes les conditions que beaucoup de maîtres et la plupart des professeurs prétendent leur imposer touchant l'*idéal.*

J'observerai d'abord que, dans la lutte dont il s'agit, les partisans du *genre idéal* sont les seuls aggresseurs. Ils sont peu nombreux à la

vérité, mais abondans en prétendus principes et en termes de l'art, et tous défenseurs opiniâtres de leur opinion ; faisant la guerre sans relâche, par leurs discours et par le mépris le plus révoltant, à tout ce qui ne sent pas la beauté *idéale ;* ne trouvant digne d'aucune attention ce qui n'imite que la vraie nature, quelque parfaite que puisse en être l'exécution ! Propagandistes zélés, ils veulent forcer tout le monde à ne plus en croire sa raison, ni ses yeux, afin de pouvoir penser comme eux ! Ils se regardent, en un mot, comme seuls *illuminés*, et envisagent avec mépris, comme *profanes*, tous ceux, qui ne partagent pas leur fanatisme exclusif, et qui, se confiant au témoignage unanime de leurs yeux, de leur sentiment inné et des principes *immuables* de l'art qui sont fondés sur la nature, osent admirer tant d'ouvrages merveilleux dans tous les *genres* où l'*idéal* n'est entré pour rien !

La conduite de ceux qui aiment, indistinctement et sans aucune exclusion, toute imitation fidelle, est fort différente ! Accoutumés à ne juger les ouvrages de l'art que d'après la jouissance et le plaisir que ceux-ci leur font éprouver, ils admirent, aussi bien que leurs adversaires, les tableaux du *genre idéal*, dès qu'ils y trouvent les qualités, que les règles de l'art requièrent pour qu'un tableau soit bon : et, nonobstant qu'ils comptent dans leur nombre la presque totalité des connoisseurs, des amateurs et du public en général, au lieu de vouloir faire la loi ou

de témoigner du mépris à leurs antagonistes intolérans, qui se réduisent en tout à quelques peintres d'histoire et à quelques antiquaires, ils ne les troublent en rien dans leur amour pour les statues, et pensent que, de nos jours, *les goûts sont sans réplique*, comme ils l'étoient dès le tems de *Virgile*, qui dit : *Trahit sua quemque voluptas !*

Une conduite si différente, dans les uns et les autres, prouve déjà suffisamment de quel côté est la raison ; quand même on voudroit ne prendre aucun égard à l'incalculable supériorité du nombre ! Mais la chose deviendra tout-à-fait évidente par l'examen impartial des argumens sur lesquels chaque parti se fonde.

S'il est vrai de dire, que *les goûts sont sans réplique*, il ne l'est pas moins de dire, que *l'habitude est sans raison !* Les partisans exclusifs du *genre idéal*, dont ils ont trouvé les premiers modèles dans les ouvrages des sculpteurs et des statuaires anciens, sur-tout dans ceux des Grecs, se sont tellement accoutumés à admirer le genre de beauté et de perfection qui s'y rencontre, ils ont exalté tellement leur imagination pour ce qu'ils nomment le *sublime* dans les statues antiques, qu'ils ont pris l'*habitude* d'y penser exclusivement comme un amant à sa maîtresse, et qu'ils ont fini par se rendre incapables de goûter les beautés réelles et très-souvent magiques que leur offrent les imitations fidelles de la nature, dont la vérité naïve et séduisante

leur devient insipide, n'étant pas *idéale*, comme un aliment bien choisi, mais simple et naturel, quelqu'agréable qu'il paroisse aux hommes en général, paroîtra fade et insipide à celui, dont l'habitude des épices ou des liqueurs fortes a brûlé le palais : tandis que ces mêmes *exclusifs* ferment les yeux sur les défauts les plus choquans d'un tableau, dès qu'il est composé et dessiné dans le genre *sublime*, comme je l'ai fait voir plus amplement dans les deuxième et dixième chapitres !

Ceux, qui savent se préserver d'un enthousiasme si tyrannique, et qui conservent la faculté de pouvoir aimer tout ce qui est aimable, sentent, aussi bien que leurs adversaires intolérans, le mérite et la beauté des meilleures statues et de leurs imitations judicieuses dans les tableaux, mais ils n'en sont pas comme eux les idolâtres exclusifs ! Au contraire : amis impartiaux de tout ce qui est bon, ennemis de toute prévention et conservant toujours leur sang-froid, ils soutiennent, que la nature est assez abondante en beautés réelles, pour que le peintre puisse y faire de bons choix dans tous les genres, sauf pour les êtres qui exigent un prototype imaginaire; ils ajoutent, que le grand *Raphaël* lui-même a trouvé les modèles de ses vierges dans de belles paysannes, et *Van Dyck*, depuis son retour d'Italie, celui des siennes dans sa charmante maîtresse italienne. Ils se plaignent de ce que les *exclusifs* affectent de ne voir que de

l'*idéal* dans ce qui n'est vraiment que *beauté de choix*. Ils observent enfin avec beaucoup de raison que, si les Grecs, chez qui, s'il en faut croire l'histoire, on donnoit des villes et des provinces entières pour un tableau ou une statue, ne se sont pas bornés aux beautés naturelles et en ont cherché d'imaginaires, c'est qu'ils ont trouvé leur gloire et leur intérêt à flatter l'idolâtrie de leurs concitoyens, en employant toutes les ressources de cet art, si respecté chez eux, pour créer des ouvrages qui, par un caractère imposant sous une forme humaine, pussent rendre vénérables, aux yeux de la multitude, ces dieux et demi-dieux sans nombre que la politique avoit su rendre peu-à-peu les objets de ses adorations : c'est que les grands artistes de cette nation, animés par un si puissant motif, sont parvenus à la longue, par des efforts presque surnaturels à trouver des beautés et des perfections, qui caractérisent d'autant mieux quelque chose de divin qu'elles sont plus éloignées de la nature humaine, dans laquelle les Grecs n'en ont pu trouver de modèle, ni chez eux, ni chez aucun autre peuple, comme prouve évidemment l'angle de cent degrés entre la ligne *horizontale* et la ligne *faciale*, qu'on observe dans les têtes de leurs plus belles statues.

En effet, ces statues tirent en grande partie, de ce profil non naturel, l'espèce de beauté *factice*, au moyen de laquelle elles deviennent aussi propres à la représentation des divinités et des

êtres

êtres imaginaires plus qu'humains, qu'elles sont peu faites pour représenter fidellement des hommes ou des êtres réels, à l'égard desquels elles ne sont que de belles caricatures, qui ne peuvent que détruire l'illusion par le mensonge ! D'où les personnes impartiales concluent, que les beautés purement *idéales*, et les imitations de telles statues grecques, sont autant déplacées lorsqu'il s'agit de représenter un événement ordinaire ou un trait historique réel, qu'elles peuvent être bien appropriées lorsqu'il faut peindre des objets fabuleux ou des êtres surnaturels, pour lesquels la nature n'offre aucun modèle.

Les partisans *exclusifs* de l'*idéal*, qui ne travaillent tous que dans l'espoir de plaire aux *hommes*, ont donc tort, d'annoncer si hautement leur mépris pour les figures vraiment *humaines !* Ils ont tort, de tant parler de la *beauté*, sans pouvoir nous dire seulement en quoi elle consiste ! Ils ont tort aussi, de critiquer tant d'excellens tableaux d'histoire réelle dont les figures, au lieu d'idéales et mensongères, sont naturelles et vraies ! Ils ont plus grand tort encore, de parler avec dédain des merveilles les plus étonnantes de l'art, dès qu'elles n'ont pas l'honneur d'appartenir au *genre* historique ! Enfin, ils ne sont en aucune manière excusables, de prostituer la dignité d'un art aussi noble qu'est la peinture, en désignant, par le sobriquet d'*ouvriers* et de *manœuvres*, les artistes même les plus distingués, qui se bornent à représenter la

nature telle qu'elle est, sans recourir à l'*idéal*, lesquels ils se permettent d'appeller, pour cette seule raison, *imitateurs serviles!*

L'homme impartial, qui n'ignore pas que l'*imitation* est le vrai but et le premier devoir de cet art divin, dont les bonnes productions doivent plaire à tous les yeux, ne peut s'empêcher de rire, en voyant les efforts que font les auteurs pour prouver, que la peinture, pour être nommée *art*, doit être soumise aux règles de la musique et de la poésie : apparemment parce qu'ils trouvent que, sans cela, une imitation fidelle et magique de la nature réelle, au moyen des couleurs, seroit une besogne trop facile ? C'est tout comme s'ils prétendoient, qu'un discours ou une narration ne peuvent intéresser, qu'autant qu'ils seront faits en vers bien poétiques et chantés sur des airs bien agréables!

Lairesse, aussi savant qu'habile artiste, a montré plus de sagesse, en ceci, que la plupart des autres : car, au lieu de vouloir remplir de poëtes et de musiciens les atteliers des peintres, cet artiste, qui possédoit les trois arts à la fois, prétend au contraire, que *chaque élève doit consulter ses forces et qu'il doit s'y tenir.* A quoi il ajoute avec beaucoup de raison, qu'il préfère un bon *Mieris* à un mauvais *Raphaël :* tant il etoit persuadé, qu'un tableau, quel que puisse être son mérite dans d'autres parties de l'art, ne sera jamais *bon*, à moins que l'imitation n'y soit parfaite et qu'il soit *bien rendu!*

Il est très-permis sans doute, et même honorable, à un peintre d'histoire de traiter poétiquement, si son génie s'y prête, les sujets qui en sont susceptibles. Mais il ne lui est pas permis, d'ériger sa propre conduite en loi pour les autres; encore moins, de croire qu'on ne puisse être excellent peintre sans connoître les règles de la musique et de la poésie, et de mépriser, sous un si faux prétexte, ceux qui, sans le secours de ces deux arts, possèdent le talent, si rare et si difficile, d'étonner le monde par leurs imitations fidelles et naïves de la nature! La poésie et la musique empruntent tout leur mérite de la pensée, et n'ont rien de commun, ni avec les formes *positives*, ni avec la vérité *magique* et l'illusion, qui jouent un rôle si décisif dans la peinture!

Quant à ce qu'on appelle *le beau* dans les ouvrages de l'art, mot, que les *exclusifs* ont toujours dans leur bouche, en attendant qu'ils puissent s'en former une idée distincte dans leur cerveau, tous ceux qui en ont écrit, depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours, n'ont pu parvenir à en donner une définition intelligible, ni à faire comprendre, de quoi il dépend ou en quoi il consiste, nonobstant leurs longs discours, cousus de phrases, et vides de sens, et malgré leurs raisonnemens métaphysiques pleins d'obscurité, qui ne servent qu'à prouver, qu'ils ignoroient eux-mêmes ce qu'ils ont prétendu enseigner aux autres!

Le savant *Watelet* lui-même, par-tout ailleurs, si clair et si intelligible dans son *Dictionnaire des Arts*, y est devenu indéchiffrable aux articles *beau* et *beauté*, pour avoir entrepris d'expliquer moins mal que les autres le problême du *beau*. Car tout ce que j'y ai pu démêler avec quelque clarté, dans ses longs raisonnemens aussi obscurs qu'ennuyeux, c'est que le *beau* doit plaire; que les *nez* de l'*Apollon* et de l'*Antinoüs* sont *beaux;* que les *cheveux* doivent être dorés, longs et bouclés, et la *bouche* ni trop grande ni trop petite; enfin que l'*Alcyne* et l'*Olympie*, décrites par l'*Arioste* dans son *Roland furieux*, étoient deux belles femmes! Falloit-il employer cinquante-cinq mortelles pages in-octavo, très-petit caractère, pour ne dire que cela?

Celui qui, entre tous les écrivains, a traité le plus lumineusement ce sujet si embrouillé, est sans contredit feu mon savant ami, le célèbre professeur *Pierre Camper*, qui a approfondi cette matière, avec une sagacité, dont ses connoissances supérieures en tout ce qui tient aux sciences et aux arts pouvoient le rendre seul capable, dans sa savante *Dissertation sur le beau physique;* ouvrage, accompagné de toutes les planches nécessaires pour sa parfaite intelligence, que je crois devoir recommander à tous les artistes qui s'occupent du *genre* historique. Les partisans *exclusifs* de l'*idéal* pourront s'y convaincre, que nous ignorons jusqu'ici ce qui constitue

proprement le *beau physique :* que nous n'avons aucun *sentiment inné* de cette sorte de *beau*, comme nous en avons un très-distinct du *beau moral :* qu'une proportion fixe entre les parties ne constitue pas la base de la *beauté*, dans les hommes et les animaux, non plus que dans l'architecture : que tout ce que nous qualifions de *beau* ne dépend que d'une convenance mutuelle et d'un consentement établi sur l'autorité d'un petit nombre de personnes : que ce que nous trouvons *beau* ne l'est que par suite de notre *habitude :* enfin, outre plusieurs autres aphorismes également intéressans sur cette matière, qui pourront peut-être les rendre un peu plus circonspects dans leurs décisions sur l'*idéal*, ils y trouveront deux grandes vérités, démontrées au moyen de l'anatomie comparative; dont l'une est, que la *beauté* des têtes antiques dépend en grande partie de ce, que la ligne *faciale* y fait un angle de cent degrés avec la ligne *horizontale :* et l'autre, qu'il est constant, que jamais une pareille tête ne s'est rencontrée dans la nature !

Pourquoi donc les maîtres et les professeurs parlent-ils sans cesse de la *beauté idéale* à leurs élèves, au risque de leur faire tourner la tête en leur faisant une loi de ce que, bien loin de pouvoir leur enseigner par des règles et des préceptes, ils sont hors d'état de leur faire comprendre par aucun moyen ? Que ne leur prescrivent-ils plutôt de faire, selon que le sujet le permettra, leurs figures aussi correctes, aussi

bien proportionnées, aussi belles, aussi gracieuses, aussi intéressantes et aussi parlantes, qu'il sera dans leur pouvoir ?

S'il est démontré, que rien n'est moins certain que la *beauté ;* que chaque nation en a une idée différente ; qu'il semble même que, pour favoriser la multiplication de notre espèce, la providence ait voulu que ce qui est *beau* pour l'un ne le soit pas pour l'autre : pourquoi donc tourmenter les élèves avec une chose si vague, tandis que l'intérêt et l'amour-propre leur apprendront de reste, qu'ils doivent plaire par leurs figures comme par toutes les autres parties de leurs tableaux ? Tandis encore, qu'ils pourroient employer beaucoup plus utilement le tems si précieux de leur jeunesse à s'affermir dans les parties *positives* de l'art, en attendant que l'habitude de voir et de comparer le moderne et l'antique, appuyée sur les leçons toujours sûres et agréables de la nature, leur fasse connoître peu-à-peu de quoi ils sont capables, et les conduise sans violence vers le *beau* et le *gracieux*, comme elle y a conduit, plus ou moins loin, le *Corrège* et quelques autres ?

Au lieu de cela, le ton régnant parmi les professeurs veut, qu'avant toutes choses l'élève copie et recopie et étudie sans relâche les antiques, pour s'affermir dans le *beau idéal*, qu'ils envisagent comme la partie la plus intéressante de l'art, et vis-à-vis laquelle la plupart des autres leur paroissent si peu importantes, qu'ils ont l'air

de ne les envisager que comme des accessoires; oubliant, qu'une figure, sans beauté idéale et même dessinée sans choix ni correction, peut toujours devenir l'imitation fidelle d'un homme, au moyen d'une couleur vraie et d'un bon clair-obscur, sans lesquels elle n'imitera jamais qu'une statue, quelqu'*idéale* et bien dessinée qu'elle soit.

Quoique l'élève puisse tirer grand fruit de l'étude des belles statues antiques, pour la noblesse, l'élégance et la *svelteſse* des formes, le coulant et le gracieux des contours, l'aplomb des positions, la vérité des attitudes et la facilité des mouvemens, peut-on sans imprudence exiger de lui, qu'il copie sans cesse les mêmes airs des têtes et les mêmes expressions du petit nombre de bonnes statues antiques qui nous restent? N'est-ce pas l'exposer, par la force de l'habitude, à se répéter de manière, que toutes ses figures ne seront que frères et sœurs : à préférer tellement le *beau* au *vrai*, qu'un porte-faix, dans ses tableaux, devra se fâcher sans pouvoir se mettre en colere, et qu'un bourreau y deviendra majestueux comme *Jupiter*, ou beau comme *Apollon?*

Les partisans *exclusifs* de l'*idéal* devroient penser au moins, que la vraisemblance, si indispensable à tout tableau, exige impérieusement une grande variété, dans les airs des têtes, comme dans tout le reste; qu'elle exige aussi des expressions conformes à l'état des personnes; surtout, qu'elle s'oppose à ce qu'on donne, à un être

réel, une beauté *factice* plus qu'humaine, dont la nature ne peut fournir aucun modèle!

Les professeurs, qui se sont accoutumés à envisager l'*art de la peinture* et sa *partie historique* comme deux choses à-peu-près *synonymes*, parce qu'ils sont peintres d'histoire eux-mêmes, devroient ne pas tant négliger, pour ce seul *genre*, tous les autres *genres* si intéressans de la peinture! Il est vrai, que ceux-ci en général peuvent se passer des beautés antiques, dont eux font leurs délices, et demandent en revanche une grande habitude dans le dessin après nature, et une connoissance parfaite du coloris et des parties qui en dépendent, science, si prépondérante dans la peinture, dont *Lairesse*, *Cochin*, et d'autres écrivains *artistes* avouent sans détour les difficultés incroyables, que j'ai moi-même démontrées dans mon deuxième chapitre, mais dont on s'occupe si peu, dans les écoles, qu'on croiroit que celles-ci ne sont destinées qu'à la seule partie *idéale* de la peinture et au seul *genre* historique!

Amateur impartial de l'art, et de toutes ses productions qui peuvent me séduire par une imitation parfaite, je voudrois que ceux, qui se permettent de mépriser les autres *genres* pour le seul *historique*, apparemment parce qu'ils trouvent ces *genres* trop faciles, je voudrois, dis-je, que ceux-là, pour éviter le reproche de partialité et d'impuissance, appuyassent leur opinion par quelqu'essai de leur façon dans l'un ou l'autre de ces *genres*, qu'ils se plaisent à appel-

ler *subalternes*, et dans lesquels ils ne peuvent plus invoquer le secours des antiques ! La réussite, bonne ou mauvaise, d'un tel essai pourra servir à les convaincre eux-mêmes, ainsi que le public, si leur mépris étoit fondé ou non ! Ils ne feront en ceci, qu'imiter l'exemple du grand *Rubens*, qui, trop sage pour dédaigner aucun *genre*, s'est couvert de gloire, en nous laissant des preuves, qu'il excelloit dans tous, et qu'il n'en croyoit aucun indigne d'occuper son inimitable pinceau !

Lairesse, il est vrai, quoique peintre d'*histoire* et partisan raisonnable du *genre idéal*, a fait l'aveu sincère, qu'aucun *genre* de la peinture n'offre des sujets plus agréables pour un tableau que celui du paysage. Mais *Rubens* a été bien plus loin, en prouvant par le fait même, dans sa *Chasse au Sanglier*, à petites figures, qui orne la galerie de Dresde, que ce *genre* peut devenir sublime et étonnant entre les mains d'un homme habile ! Car je ne crains pas de dire, que cet admirable tableau m'a fait une impression si profonde, qu'il est toujours présent à mon esprit, où il tient constamment sa place à côté du très-petit nombre des véritables merveilles de l'art, qui m'ont assez frappé pour cela parmi les tableaux innombrables que j'ai vus depuis une quarantaine d'années !

Si quelques peintres d'histoire, parmi les modernes, s'arrogent le droit de vilipender l'opinion publique et le sentiment des connoisseurs,

en méprisant tant de bijoux de l'art qui, sans être du *genre historique*, ont toujours fait et feront toujours les délices des amateurs, j'ose espérer, qu'ils deviendront plus modestes, en apprenant, que ces mêmes *Grecs* et *Romains* anciens, qui sont leur unique oracle, n'aimoient pas moins, que nous le faisons aujourd'hui, ces *genres* de tableaux si séduisans, et les payoient souvent beaucoup plus cher que les compositions historiques!

Non-seulement ces tableaux dominoient entre ceux qu'on a trouvés dans les fouilles d'*Herculanum*, preuve évidente de la prédilection que leur accordoient les anciens Romains qui ont habité cette ville avant qu'elle fut ensevelie par le Vésuve; mais il est notoire aussi, que les peintres les plus célèbres parmi les Grecs, tels que *Zeuxis* et *Parrhasius*, se faisoient gloire de leur réussite dans la représentation des choses inanimées, qui néanmoins forment le dernier degré de ce que beaucoup de peintres modernes affectent de nommer par mépris *peinture de genre!*

Bien plus, en parlant de *Pyreicus*, peintre grec, *Pline* assure, « que peu d'artistes méri-» toient de lui être préférés; qu'il peignoit, en » petit, des boutiques de barbiers et de cordon-» niers, des ânes, des légumes et autres choses » semblables, » que nos *exclusifs* d'aujourd'hui appellent par mépris *des bambochades!*

Pline ajoute, « que ses ouvrages faisoient le » plus grand plaisir, et qu'ils étoient payés plus

» cher que les nobles et grandes productions de » beaucoup d'autres ; et qu'il ne s'est nullement » dégradé en choisissant des sujets bas, puisqu'il » s'est acquis un grand nom, nonobstant l'hu- » milité de ses sujets » !

Ce goût si décidé des anciens, dont parle *Pline*, n'est pas moins prononcé chez les modernes ! Une prédilection si générale et si constante, pour ce *genre* de tableaux, devroit rendre plus sages et plus circonspects ceux, qui ont tenté en vain jusqu'ici d'en ternir le mérite par le plat sobriquet de *bambochades*, lequel, malgré tous leurs efforts, se trouve converti aujourd'hui en un titre honorable par l'opinion publique !

Quelque digne d'éloges que soit, dans le *genre* sérieux et pathétique, une tragédie bien composée, jamais ses partisans les plus outrés n'ont eu la manie de vouloir interdire, pour elle, ou de blâmer les comédies bien faites dans le *genre* gai et amusant ! Personne ne s'avisera de pousser la folie au point, de bannir des bibliothèques les ouvrages d'esprit ou d'agrément, pour n'y laisser que ceux d'histoire ! Comment se trouve-t-il donc des gens assez présomptueux, pour oser mépriser, et pour vouloir proscrire tant de *genres* de tableaux agréables et divertissans, en faveur des seuls ouvrages du *genre* historique, toujours sérieux, souvent tristes, quelquefois effrayans ?

On auroit peine à croire pareille extravagance, si plus d'un livre n'en faisoit foi ! Méprisant trop les autres, je citerai le seul *grand Lexique des*

artistes, volume in-folio fort répandu en Allemagne et consulté par tous les amateurs, auxquels il y tient lieu de code, où l'auteur, quoique d'ailleurs fort respectable à beaucoup d'égards, n'a pas craint de dire, de *Pierre Van Laar*, surnommé *Bamboche* en Italie pour sa difformité, » les tableaux de ce maître ont d'abord trouvé » des amateurs, par conséquent aussi des imitateurs, qui se sont perpétués depuis, mais *qui* » *ont fait plus de mal que de bien à l'art :* car, » quoi qu'on dise en leur faveur, ce ne sont » que de *pures bagatelles* qui n'exigent qu'un » génie médiocre, là où les sujets historiques » sont sans comparaison plus importans et ne » peuvent être exécutés que par les génies *les* » *plus sublimes* » !

Sans vouloir m'appesantir sur le projet absurde, de ne confier le pinceau qu'aux génies *les plus sublimes*, dont l'espèce est si rare sur notre globe, et dont on peut tirer, quand il s'en trouve, un tout autre parti : sans m'amuser à l'analyse d'une assertion si étrange, dont mille endroits de mon ouvrage prouvent la fausseté, je me bornerai à observer, pour toute réponse, à cet auteur et à tous ceux qui se permettent de manifester de vive voix ou par écrit un pareil paradoxe, que, si les hommes s'occupent utilement à lire des livres d'histoire, ils lisent également avec fruit mille ouvrages d'un autre *genre :* que, s'ils trouvent de la jouissance dans une bonne tragédie, ils n'en courent pas moins

avec empressement aux comédies dont les sujets sont pris dans la vie ordinaire et parmi les classes communes des hommes : que chacun se plaît à voir un beau jardin, une belle campagne, un beau palais, une belle église et tout ce que l'on nomme *beau* : que les travaux et les amusemens champêtres, les plaisirs même bruyans des villes, les chasses, les pêches, les parterres avec leurs fleurs, les arbres avec leurs fruits, les prés et leurs troupeaux, les richesses des plaines, les montagnes et leurs forêts, les fontaines, les fleuves, la vaste mer, ses flots impétueux, en un mot, les merveilles sans nombre, de la nature et l'art, nous offrent tour-à-tour, en les voyant dans leur réalité, des sujets d'amusement et de jouissance, dont nous aimons la vue, et sans la variété desquels notre vie ne seroit que monotone et insipide; tandis qu'en flattant l'œil, et en charmant le cœur ou l'esprit, ils dissipent notre ennui, calment notre chagrin, et nous font chérir notre existence !

D'où je conclus, sans hésiter, qu'il faut être plus que hardi, pour traiter de *pures bagatelles* les ouvrages d'un peintre habile, qui renouvelle nos plaisirs, en représentant tout cela avec une vérité magique, par un talent, sans doute fort difficile à acquérir, puisque si peu d'artistes y ont atteint la perfection requise !

Avant de terminer ce chapitre, l'intérêt des amateurs novices, et des jeunes artistes, m'oblige à jetter un coup-d'œil sur *Mengs*, qui,

dans ses ouvrages sur la peinture, vient d'avoir poussé les choses plus loin qu'aucun des autres *exclusifs*, en prétendant faire dominer l'*idéal*, non-seulement dans tout ce qui tient à la composition et au dessin, mais aussi dans le coloris et le clair-obscur même! C'est-à-dire, que, du train dont il y va, il est permis de craindre, que le fanatisme *idéal* ne laissera bientôt plus rien de *positif*, dans un art tout fondé sur la *nature!*

Malheur aux jeunes artistes, qui liront ses ouvrages, si, contre mon attente, ils parviennent à débrouiller son style obscur métaphysique! Tout les y découragera, tout les y désespérera! Ils y apprendront que, pour parvenir à être peintre, il y a tant de difficultés à vaincre, tant d'obstacles à surmonter, tant de règles à observer qui leur paroîtront impraticables, qu'ils finiront probablement par abandonner une entreprise qui leur semblera si supérieure à leurs forces; sur-tout, lorsqu'ils y liront les noms de tant d'artistes célèbres, que *Mengs* assure y avoir échoué; lorsqu'ils y verront, que le *Poussin* même, dont il reconnoît néanmoins le talent supérieur pour l'*idéal*, n'a pu obtenir grace à ses yeux, sous prétexte, qu'il n'a peint que des ébauches, ou tout au plus des esquisses, et qu'il n'a su agrandir son style, ni raisonner ses ouvrages comme les grands peintres italiens! Enfin, lorsqu'ils y trouveront l'admirable *Le Sueur* placé derrière *Le Brun*, et rangé sur une même ligne avec *Mignard* et *Bourdon!*

Tout homme sensé conviendra sans doute, qu'un jeune artiste devroit être plus que *confiant*, si les louanges, la plupart restreintes, que *Mengs* accorde à un très-petit nombre d'artistes, pouvoient soutenir son espoir, et l'empêcher, d'être découragé par la chûte peu croyable de tant de grands hommes, que les principes outrés de cet auteur condamnent, en masse ou en détail!

Le chevalier *d'Azara*, cet ami zélé de *Mengs* qu'il n'a pas craint d'élever fort au-dessus de *Raphaël* et d'égaler à *Apelles* même, se plaint donc à tort, de l'essaim de critiques que les ouvrages de son ami ont produits. L'échantillon qu'il en cite, tiré des anecdotes que M. *Cumberland* a publiées, en deux volumes in-12°., sur les tableaux des peintres les plus éminens que possède l'Espagne, paroît d'ailleurs fournir une preuve, qu'il n'est nullement impossible, que ces critiques soient bien fondées!

En effet! M. *d'Azara* avoue, que ce voyageur, indigné de la façon dont *Mengs* s'est exprimé sur *Rubens*, a fait la comparaison entre ces deux artistes, fondée sur les ouvrages de l'un et de l'autre qui se voient au palais à Madrid: comparaison, fort peu honorable, pour *Mengs*: car M. *Cumberland* y dit entre autres « que les » amateurs anglais verront avec indignation, » combien les décrets dogmatiques de *Mengs* » sont peu fondés ». Après quoi il fait la critique de *la Nativité*, tableau si fameux entre ceux de ce peintre; puis il continue par dire,

« que *Mengs* ne sait donner ni un caractère de » vie, ni un caractère de mort à ses figures : qu'il » ignore egalement l'art d'inspirer la terreur, et » de réveiller les passions : que ses compositions » n'annoncent ni feu ni imagination ; et qu'en » cherchant à éviter chaque défaut en particu- » lier, il est tombé dans tous en général : que » son pinceau est aussi timide que servile : qu'il » n'a pas ces élans qui caractérisent le maître : » que ses beautés n'échauffent pas l'imagination, » et que ses sujets tristes n'excitent point la pi- » tié : que son ange, saluant *Marie*, est sans » agilité dans son vol, et sans grace dans son ac- » tion : enfin que, quoique *Mengs* ait con- » damné, d'un ton d'oracle, *Rubens* au vil rang » de *copiste hollandois*, il étoit néanmoins aussi » peu en état de peindre *l'Adoration des rois* de » *Rubens*, qui est au même palais, que *de créer* » *l'étoile qui servit de guide aux mages* » !

Cette critique, ainsi que celle que fait ensuite le même M. *Cumberland* du *Christ mort*, peint par *Mengs*, en le comparant au même sujet peint par *Rubens*, rabaissent si fort le premier au-dessous du rang suprême entre tous les peintres du monde, auquel M. *d'Azara* a prétendu l'élever, que je crois, que la prudence eût dû empêcher celui-ci de la rendre publique à la suite des ouvrages de son ami ; sur-tout parce qu'il n'y fait aucune réponse, qui puisse sauver la réputation de *Mengs* et contrebalancer les observations de son censeur. Il est vrai, que M. *d'Azara* nomme

la

la critique de M. *Cumberland, un délire, des incartades, des sarcasmes :* qu'il titre d'*élégant* cet observateur anglois : qu'il lui reproche une négociation *politique* infructueuse en Espagne, etc. Mais tout cela ne prouve pas précisément que M. *Cumberland* ait tort, ni que M. *d'Azara* ait eu raison d'exalter si prodigieusement son ami *Mengs*, pour le laisser ensuite précipiter si bas !

Quant à moi, j'avouerai franchement, qu'après avoir lu les éloges magnifiques que *Winckelmann* donne à son ami *Mengs*, j'ai d'abord conçu la plus haute opinion des talens de cet artiste, jusqu'à ce qu'ayant appris, que *Winckelmann* n'avoit que des connoissances très-superficielles dans es tableaux, aussi bien que dans les antiques, j'ai été forcé de suspendre mon jugement. Mais ayant lu ensuite les ouvrages de *Mengs* publiés par M. *d'Azara*, les éloges que celui-ci prodigue à son ami, m'ont fait espérer de rechef de trouver au moins un second *Raphaël* dans *Mengs!*

Rempli de cette idée, j'ai été singulièrement trompé dans mon attente lorsque, dans l'année 1795 et les suivantes, j'ai eu l'occasion de voir, et de revoir nombre de fois, ses ouvrages à Dresde, à Vienne et ailleurs. J'ai eu beau étudier et réfléchir, chaque examen nouveau me les a fait trouver moins dignes d'être comparés à ceux de *Raphaël*, même à ceux seulement que j'avois sous mes yeux dans les galeries de Vienne et de Dresde.

Bien plus : j'y ai cherché en vain la jouissance,

que je m'étois promise, de ces beautés *idéales* dans la composition, le dessin, le coloris et le clair-obscur, dont *Mengs* parle si souvent et si ennuyeusement dans ses ouvrages. Pour le dessin même, au lieu de ce beau choix antique *idéal* tant vanté par ce maître, je n'ai trouvé que le portrait de sa femme dans la *sainte Vierge*, que possède de lui la galerie impériale à Vienne. En un mot! Bien éloigné de trouver la critique de M. *Cumberland* mal fondée, j'ai vu, qu'il ne s'étoit attaché, dans ses remarques, qu'à ce qui tient à la composition et au dessin, et qu'il avoit négligé de parler de ce qui appartient au coloris, sur lequel il y auroit plus d'une chose à dire : sur-tout, qu'il est plutôt éclatant que vigoureux, et qu'il n'est pas seulement léché mais même trop émaillé.

D'ailleurs son immense tableau de *l'Ascension*, qui mesure trente-trois pieds, et qu'on voit au maître-autel de l'église de la cour à Dresde, présente un *Christ* en l'air, qui paroît descendre au lieu de remonter tant il a de pesanteur, et un groupe de personnages, qui entourent le tombeau dans une obscurité désagréable, nonobstant la gloire, dont le *Christ* est environné et dont la lumière éblouissante devroit les éclairer!

Quelle différence, entre cela, et la séduisante *Magdelaine*, grandeur naturelle, qui orne la galerie de Dresde, et qui fait tant d'honneur à *Pompée Battoni*, cet élève de la nature, contemporain de *Mengs*, dont on parle si peu. Quelle

différence aussi, pour l'effet et la vérité magique, entre les ouvrages si vantés de *Mengs* et les délicieux petits tableaux de choix de son modeste compatriote *Dietrici!* Mais ces deux-ci qui n'ont eu ni *Winckelmann*, ni *d'Azara* pour prôneurs pendant leur vie, sont et seront prônés par la postérité impartiale après leur mort!

CHAPITRE X.

Des Causes de la supériorité des Tableaux des seizième et dix-septième Siècles, sur ceux du Siècle passé.

Rien n'est plus douloureux, pour tout véritable amateur de l'art, que de voir l'inutilité des efforts, que ne cessent de faire les artistes modernes, si nombreux, pour ramener la peinture au point de perfection, où l'avoient portée ceux des seizième et dix-septième siècles ! Les ouvrages immortels de ceux-ci ont la plupart une telle vérité dans l'imitation, une telle magie dans l'illusion, et un attrait si puissant dans l'effet, qu'ils forcent l'admiration de tout spectateur, pour peu qu'il soit capable de goûter les vraies beautés de l'art : tandis que le plus grand nombre des tableaux modernes sont sans vérité, sans illusion, sans magie, et sur-tout sans transparence, sans clair-obscur et sans effet : ils *sentent* d'ailleurs très-souvent *la palette* par la crudité et le manque d'harmonie des couleurs, et ils ont l'air d'avoir buté plutôt à prouver le talent, de l'artiste, pour le dessin, la composition et le choix du sujet, que pour l'imitation fidelle de la nature ! Tous ces défauts n'empêchent pas néan-

moins les auteurs de tels ouvrages, de se croire dignes des éloges que leur prodiguent l'ignorance et l'amitié, et de confirmer ainsi le proverbe des Athéniens, qui disoient, que *rien n'est plus présompteux, ni plus satisfait de soi-même qu'un mauvais peintre !*

Je ne me rappelle que trop, que, pendant le long espace de tems où, faute de secours, je suis resté novice, la plupart des peintres, que je fréquentois, ne cessoient de me répéter, que l'action lente du tems avoit seule donné, aux tableaux anciens, ce mérite, cette force et cette magie, qui les rendent si supérieurs aux modernes, et que ceux-ci ne pouvoient manquer de devenir plus beaux d'année en année, et finiroient par égaler tout-à-fait la perfection des anciens ! Pour donner plus de poids à leurs promesses, ils les appuyoient toujours, sur l'assertion, aussi fausse qu'elle est communément employée, qu'*il faut qu'un peintre soit mort pour qu'on recherche ses ouvrages.*

Séduit par de si belles espérances, je me rendis à leurs raisons, comme font presque toujours les commençans, et je m'estimai fort heureux de pouvoir obtenir, à un prix raisonnable, quelque tableau de leur main. Mais, à mesure que j'avançai en connoissances, je ne pus manquer de me convaincre, combien leurs promesses étoient illusoires et leurs assertions mal fondées ! Au lieu de voir renchérir leurs ouvrages avec le tems, je les vis passer, dans les

ventes publiques, à des prix infiniment moindres que ceux qu'ils s'en étoient fait payer eux-mêmes. J'observai même souvent, que le tems, au lieu de les rendre meilleurs conformément à mes espérances, n'avoit fait au contraire que les rendre plus mauvais.

Ces observations, jointes aux aveux sincères de quelques artistes, mieux instruits ou de meilleure foi, qui déclaroient sans détour leur incapacité d'égaler les anciens, dont ils prétendoient que les couleurs sont perdues, m'engagèrent enfin à rechercher, de quoi pouvoit dépendre cette infériorité si décidée et si constante des modernes, qui attestoit la chûte effrayante qu'avoit éprouvée ce bel art, dont elle m'eût fait craindre la ruine totale, et me l'eût presque fait ranger parmi les arts perdus, si les excellens ouvrages de *Dietrici*, les tableaux séduisans de *Pompée Battoni*, les têtes de *Denner*, d'une vérité si frappante quoique souvent trop minutieuse, et les bons ouvrages d'un petit nombre d'artistes vivans, n'eussent pas soutenu mon espoir; surtout, si une assez grande quantité de copies faites avec succès, d'après de bons originaux anciens de l'école hollandoise, par des peintres qui, de leur chef, ne produisoient que des choses dignes du plus grand mépris, ne m'eussent convaincu, par leur réussite, que les modernes n'imitoient si mal la nature, dans leurs originaux, que par le manque d'aptitude ou d'habitude de la bien voir et concevoir; mais que, pouvant la rendre

avec fidélité, lorsqu'elle se prêtoit à leur foiblesse dans de bonnes copies faites après elle, ils donnoient au moins la preuve certaine, que l'art n'est pas encore perdu!

Poussant toujours plus loin mes recherches, je me convainquis, que les couleurs dont se servoient les anciens, ne sont nullement perdues; que jamais ceux-ci n'ont fait un secret de celles qu'ils employoient, et que les meilleurs coloristes vénitiens, tels que *le Giorgion* et *le Titien*, sans fabriquer ni chercher au loin leurs couleurs, les prenoient tout uniment dans les boutiques à Venise. Je me convainquis encore, que le défaut régnant parmi les modernes étoit, de peindre de pratique sans consulter, comme ils devroient, la nature pour l'imiter dans ses couleurs. Aussi trouvai-je, qu'en général les peintres de portraits et ceux des objets inanimés, forcés à ne travailler que sur la nature même, réussissoient moins mal que tous les autres artistes modernes.

Enfin, ayant comparé long-tems la conduite des anciens avec celle des modernes, et les ouvrages des uns avec ceux des autres, en les soumettant chaque fois, dans mon esprit, à l'épreuve des objets naturels qui y étoient représentés, je suis parvenu, de proche en proche, à obtenir la certitude, que *le coloris et son ignorance* sont la cause principale, pour ne pas dire unique, qui met les artistes du 18me. siècle si fort au-dessous de ceux des deux siècles précédens.

Ayant fait cette découverte, il ne me restoit plus, afin de la rendre plus utile, qu'à découvrir la cause occasionnelle de l'importance que les anciens mettoient au coloris et de l'indifférence que lui témoignent les modernes. Car je n'étois nullement d'humeur d'attribuer la supériorité des premiers, comme on le fait généralement, à l'influence physique du siècle où ils ont eu le bonheur de naître. Défaite, d'autant plus absurde selon moi, qu'en faisant la honte et le désespoir en même tems que l'excuse des peintres présens et à venir, si elle étoit fondée, elle ne pourroit que contribuer, à fixer l'art pour long-tems dans l'état de médiocrité, où nous le voyons aujourd'hui!

La chose, qui me frappa la première dans cette recherche, fut que, depuis l'époque où la perspective aërienne a été reconnue, aucun peintre de quelqu'école qu'il fût parmi les anciens, ceux-là seuls exceptés qui ont adopté le goût de l'école romaine, n'a eu un coloris qu'on puisse appeler absolument mauvais! Preuve convaincante du soin et de l'importance, qu'ils mettoient tous à cette partie décisive de la peinture! Aussi ai-je toujours cherché en vain un tableau de ces tems-là, qui fut entièrement dépourvu de toute espèce de mérite du côté du coloris, comme on en trouve tant, sans les chercher, parmi ceux du siècle passé!

La seconde remarque, que je fis, est, qu'à la vérité la mode d'aller en Italie a régné parmi

les peintres anciens comme parmi les modernes; mais avec cette différence, bien remarquable, que la plupart de ces derniers se hâtent d'y courir pour apprendre leur art, dont à peine ils se sont donné le tems d'effleurer les principes avant leur départ : tandis que les premiers n'y alloient en général, qu'après s'être affermis chez eux dans la théorie et la pratique, et n'arrivoient en Italie qu'avec une réputation déjà faite, dans la vue, de se donner plus de considération par ce voyage, ou d'acquérir encore, par ce moyen, plus de perfection s'il étoit possible. Les nombreux portraits des peintres de cette espèce, faits par eux-mêmes, qu'on voit à Florence, et que les grands-ducs ont tâché d'en obtenir en les comblant de caresses et de bienfaits à leur passage, attestent, par leur mérite reconnu, la vérité de cette remarque.

Le résultat, d'une conduite si différente, est, qu'arrivés à Rome, après avoir traversé l'Italie le plus rapidement qu'ils ont pu, les modernes y reçoivent et s'approprient tous les principes et toutes les idées, qu'on cherche à leur donner, et qui les frappent d'autant plus vivement, qu'ils n'ont pas encore les moyens de comparaison qu'ils auroient dû puiser dans l'expérience et l'observation. Tandis que les anciens, affermis dans leurs principes par la pratique et l'étude constante de la nature, étoient incapables de se laisser éblouir, jugeoient tout impartialement, et n'en retenoient que ce qui pouvoit leur conve-

nir. D'ailleurs n'allant pas en Italie pour n'y voir que la seule ville de Rome, comme font la plupart des modernes, ils s'y arrêtoient dans chaque endroit où ils trouvoient des tableaux dignes d'être étudiés, cherchant ainsi les occasions de s'instruire dans tous les lieux et toutes les écoles où ils pouvoient les rencontrer !

Les exceptions, à cette règle générale de n'aller en Italie que pour s'y perfectionner, et non pour y apprendre les principes de l'art, sont si peu nombreuses parmi les peintres anciens, qu'elles ne mériteroient pas que je m'y arrêtasse, si elles ne me présentoient pas dans le *Poussin* et *Claude le Lorrain*, deux exemples fameux, qui jettent trop de jour sur cette matière, pour que je puisse les passer sous silence !

De ces deux hommes vraiment grands, mais qui ne sont redevables en rien à leur patrie sinon d'y avoir vu le jour, le premier partit pour l'Italie à l'âge de trente ans, n'ayant jusques là rien appris de bon chez les maîtres qui l'avoient enseigné en France, mais ayant la tête remplie des études particulières, qu'il avoit faites, par goût, sur les figures en plâtre et sur les gravures de *Raphaël* et de *Jules le Romain*. Arrivé en Italie, il commença par s'y appliquer de nouveau aux principes de son art. Il eut même le bon esprit, d'étudier d'abord le *Titien* pour le coloris; aussi ses tableaux de ce tems-là, c'est-à-dire ceux qu'il a peints les premiers, sont-ils beaucoup mieux coloriés que ses autres ouvra-

ges. Mais ensuite, trop ébloui par les expressions du *Dominiquin*, dont il fréquenta l'école, et par les statues antiques, il eut le malheur de négliger le coloris, craignant de ne pas pouvoir suffire en même-tems, à cette partie intéressante de l'art et à celles dont il étoit devenu enthousiaste au point, qu'on peut nommer chaque statue qui lui a servi de modèle dans ses ouvrages!

Par cette conduite pusillanime et peu judicieuse, j'ose dire, sans craindre un démenti fondé, que, quoique le ton régnant à Paris prétende à peu près que le nom seul de *Poussin* dispense d'examiner l'ouvrage, il est devenu aussi mauvais coloriste, qu'il a été grand et savant dessinateur! Je pourrois citer un bon nombre de ses ouvrages à l'appui de mon opinion, si la plupart de ceux, que possède le *Musée* à Paris, n'en fournissoient pas des preuves assez parlantes; quand même on leur feroit grace de trop sentir la pierre, du trop d'uniformité dans les airs de tête et les expressions, du trop peu de contraste dans les positions, et des plis trop nombreux dans les draperies!

De son côté, *Claude le Lorrain*, est parvenu au comble de la gloire, en suivant une route toujours constante et toute opposée à celle du célèbre *Poussin!* Car, arrivé garçon pâtissier à Rome, son heureuse étoile l'y fit manquer d'ouvrage dans son métier, et le fit entrer au service d'*Augustin Tasso*, bon paysagiste de ce tems-là. Ici l'occasion et son goût naturel le rendirent

peintre de paysages, et son génie lui fit adopter la nature même pour son seul guide. Celle-ci le récompensa si largement du choix sage, qu'il avoit fait en la prenant pour modèle, qu'elle lui fit produire ces merveilleux chefs-d'œuvres, auxquels les plus grands connoisseurs rendent encore aujourd'hui le juste tribut d'admiration qui leur est dû, et qui maintiennent chez eux une haute idée de sa capacité; quelque choqués qu'ils puissent être de la noirceur insupportable qui règne dans beaucoup de ses ouvrages, dans lesquels il paroît avoir travaillé de pratique et sans consulter la nature : quelque peu satisfaits qu'ils soient aussi, des fautes, qu'il a souvent commises, dans les couleurs locales des objets éloignés et dans la perspective aërienne, ainsi que dans ses nuages, lorsqu'il les a fait moutonner trop ridiculement ! Le seul *Musée* à Paris fournit des exemples suffisans de ces différens défauts, dans les tableaux qu'il possède de cet artiste si renommé !

Enfin la troisième et la plus importante observation que je fis, en poussant toujours plus loin mes recherches sur la chûte étonnante de la peinture, c'est que le bon coloris, si généralement suivi chez les anciens, peut en avoir fourni lui-même l'occasion innocente; par cela même, qu'étant devenu une qualité commune à presque tous les peintres, ils crurent ne pouvoir plus y trouver de quoi se tirer de la foule, et que cherchant en conséquence d'autres moyens

pour se donner de la distinction, dans un moment où l'abondance des bons tableaux rendoit les amateurs plus difficiles à contenter, ils ont commencé à négliger peu à peu le coloris, à mesure qu'ils ont porté leur attention vers une autre partie de l'art, qui étoit devenue le but sur lequel ils fondoient leur nouvel espoir de se distinguer dans la peinture!

C'est à la conduite, que leur a inspirée leur ambition mal raisonnée, qu'on peut avec raison appliquer l'espèce d'axiôme qui dit, que *le mieux est le plus grand ennemi du bien* : puisqu'il est vrai de dire, qu'ils n'ont cessé d'être *bons*, que pour avoir voulu être *meilleurs!* Car, le coloris une fois mis de côté comme trop vulgaire, ils n'ont pu tourner leurs vues sur aucune autre partie, pour peu qu'elle fût susceptible à leurs yeux de pécher aussi par le défaut d'être trop commune. Il étoit donc tout naturel, que le mérite éminent de *Raphaël* et de ses meilleurs disciples, dans le dessin et les parties qui en dépendent, déterminât leur choix, et les attirât d'autant plus puissamment, qu'ils ne pouvoient qu'être tentés par les honneurs et les récompenses, dont les papes, les cardinaux et tous les grands avoient comblé cet homme célèbre, si digne de porter le titre de *Prince des dessinateurs!*

La résolution une fois prise, de se tirer de la foule en parvenant à se distinguer par le même chemin qui avoit conduit *Raphaël* au plus haut

point de gloire, toutes les vues ont dû se tourner, vers le dessin, les airs des têtes, l'expression et les attitudes; et elles ont dû se détourner en proportion du coloris et de toutes ses parties. L'exemple, toujours contagieux, a entraîné la plupart des artistes; jusqu'à ce qu'enfin, à force de courir après *Raphaël* sans pouvoir jamais l'atteindre, on ait fini par perdre le coloris, qu'on avoit si bien atteint; et cette perte, à son tour, a entraîné après elle la chûte de la peinture!

Tout ceci bien pesé, on peut douter avec raison, si le grand talent de *Raphaël* n'a pas eu des suites plus funestes qu'avantageuses pour l'art et pour les artistes, qui, occupés tout entiers du seul désir de l'égaler en marchant sur ses pas, ont négligé toute autre étude pour celle du dessin et de l'antique, des graces et de la noblesse, enfin de la perfection et des beautés *idéales?*

Autant l'enthousiasme exclusif pour ces belles parties pouvoit devenir favorable au dessinateur et, par conséquent, au graveur et au statuaire, autant il a dû être pernicieux pour le peintre. De là vient, qu'en comparant les ouvrages des artistes modernes, en ces trois différens genres, avec les productions des seizième et dix-septième siècles, on ne peut s'empêcher d'observer, combien de traces des bons modèles de ces tems-là la gravure et la sculpture modernes ont su conserver dans leurs ouvrages, et combien peu, au contraire, la peinture en a conservé, dans les siens, depuis sa chûte étonnamment rapide!

Vous Rome, et vos antiques, êtes à mes yeux la cause de cette différence, si peu honorable pour la peinture moderne! Vous seuls me donnez de quoi résoudre un problême, qui depuis si long-tems fait la surprise et les regrets de l'Europe entière! Vous seuls m'offrez, pour cette étrange énigme le vrai mot! ..... *Antique et dessin : dessin et antique :* sont, tout ce que l'on voit, que l'on entend, que l'on loue, tout ce que l'on enseigne et que l'on apprend chez vous : où tout le monde, petit ou grand, ignorant ou savant en parle et s'en occupe du matin jusqu'au soir; et où tout jeune artiste est entraîné nécessairement par l'enthousiasme exclusif qui domine tous vos habitans! Faut-il donc s'étonner si ceux, qui ont séjourné quelque tems dans vos murs, n'en rapportent qu'une tête farcie d'antiques et de dessin; vos conseils dangereux leur ayant fermé les yeux sur le mérite de toutes les autres parties de l'art?

Heureusement, pour ceux qui se destinent à l'architecture, à la gravure, ainsi qu'à la sculpture et à l'art statuaire, le dessin et les antiques sont justement ce qu'il leur faut, pour parvenir à un succès complet dans la pratique. Mais, par malheur, il en est tout autrement pour ceux qui se consacrent à la peinture; où les antiques et leur imitation ne peuvent devenir quelque chose, dans la pratique, qu'au moyen du coloris; science si compliquée, si difficile à bien apprendre, et mille fois plus difficile encore à bien

exécuter! Science, où le grand *Poussin* lui-même n'a pas osé espérer, de réussir sans nuire, par ce talent de plus, à celui qu'il possédoit pour la perfection *idéale*, où il mettoit toute sa gloire!

Faut-il donc s'étonner, que tant d'autres artistes, qui ne le valent pas, doivent négliger le coloris, pour donner plus de tems à l'*idéal* et à l'antique, dès que ceux-ci sont devenus le principal objet de leurs études? Sur-tout lorsqu'on considère, que les plus excellens dessinateurs eux-mêmes, tels que *Jules le Romain*, *Polydore*, *le Parmesan* et *Baptiste Franco*, ont perdu, dans leurs tableaux, cet esprit, cette vivacité, cette délicatesse et cette franchise, qu'on admire dans leurs dessins : tant ils se sont trouvés embarrassés, quand il s'est agi d'y ajouter les couleurs convenables, pour avoir négligé l'étude si nécessaire du coloris!

Voilà donc les véritables causes qui, selon moi, trompent depuis si long-tems l'espoir de toute l'Europe, lorsqu'elle ne cesse de désirer en vain, de voir réparer la perte journalière, qu'elle fait des ouvrages anciens, par les travaux continuels des artistes modernes! Voilà aussi les raisons, qui expliquent pourquoi, si elle voit reparoître, par-ci par-là, quelques vestiges du mérite, qui étoit anciennement si commun, ce sont ceux-là seulement, qui les lui donnent, dont les soins principaux ont été tournés vers le coloris!

Tout observateur impartial remarquera, comme

me moi, que ces coloristes se réduisent justement à ceux, qui, parmi les peintres modernes, ont eu le bonheur d'échapper à la contagion générale, parce que le genre, auquel ils se sont attachés, les a empêchés de courir à Rome pour y voir le dessin sur son trône, et qu'ils se sont rendus sagement les disciples assidus et zélés de la nature même, qu'ils trouvent par-tout prête à les instruire; ou au moins à ceux qui, ayant été en Italie, ont su s'y garder contre toute séduction romaine, au point de pouvoir s'appliquer la maxime d'*Horace*, qui dit :

Cœlum, non animum, mutant, qui trans mare currunt!

Le climat change, au loin, mais non pas l'habitude !

Quoique j'évite soigneusement, dans tout le cours de cet ouvrage, de faire la moindre mention individuelle des peintres vivans, pour ne donner aucun lieu à des comparaisons odieuses et à des jalousies de métier, je suis d'autant moins fâché, si ce que je viens d'avoir dit m'oblige à m'écarter un moment de la loi que je me suis faite, qu'en citant des exemples parmi les artistes vivans, à l'appui de mes assertions, je donnerai en même tems une preuve convaincante de mon impartialité réelle entre les anciens et les modernes, dont j'aimerai toujours également les ouvrages, dès que j'y trouverai la bonté et la vérité, qui seules peuvent me satisfaire. J'avouerai même franchement, qu'à mérite égal,

je croirai devoir plus d'admiration au peintre moderne qu'à l'ancien, eu égard aux circonstances beaucoup moins favorables, où se trouve le premier pour parvenir à la perfection.

Ne voulant pas allonger sans nécessité ce chapitre, je préviendrai mes lecteurs, qu'au lieu de chercher mes preuves parmi les artistes dispersés dans l'Europe entière, je me bornerai à ceux, que m'offre la Belgique ma patrie, et que, pour ne pas devenir trop long encore parmi ceux-ci, je ne parlerai même pas des meilleurs coloristes entre nos peintres d'histoire; évitant ainsi de choquer les autres; tandis que, parmi tous les *genres* restans, je me contenterai de citer un seul exemple pour celui *des animaux*, un pour celui *du paysage* et un pour celui *des choses inanimées*.

Dans *le genre des animaux*, je ne puis sans injustice refuser la palme à M. *Ommeganck* d'Anvers, non-seulement sur ses compatriotes, mais aussi sur tous les peintres vivans qui s'occupent du même genre, dans lequel aucun, depuis un siècle, n'a approché si près que lui des bons peintres anciens d'animaux, sur-tout pour les moutons et les chèvres. Vérité, dont la plupart des tableaux, de sa bonne et dernière manière, sont autant de preuves parlantes.

Quoique cet artiste n'ait jamais vu l'Italie, et qu'il n'ait pu profiter grand-chose chez son maître *Antonissen*, trop inférieur à lui pour cela, mais qu'il ne se soit perfectionné qu'en

prenant la nature pour guide ; ses tableaux de choix sont si séduisans et d'un mérite si réel dans leur espèce, que, me trouvant à Paris en 1805, pendant l'exposition générale des productions modernes de l'art au *Musée*, je ne pus m'empêcher d'en faire l'éloge à M. le directeur en chef. J'osai même lui témoigner ma surprise de n'avoir rencontré, au salon d'exposition, aucun tableau de cet artiste, parmi une si grande multitude d'autres ! Mais, à mon grand étonnement, j'appris, par sa réponse, que la direction n'avoit pas voulu nuire à M. *Ommeganck*, par une comparaison, qui lui seroit devenue trop désavantageuse, vu le mérite supérieur des productions soumises à l'exposition par les autres peintres françois ! Je ne sais si ma prévention nationale, en faveur de l'artiste belge, m'a empêché d'être d'accord sur cet article ? Mais ce que je puis dire, sans crainte de me tromper, c'est que, si le jugement de la direction est bien fondé, la France doit se compter heureuse de suffire elle seule pour réparer, en peu de tems, la perte des tableaux anciens, qu'on regrette tous les jours, par le grand nombre d'excellens ouvrages que doivent lui fournir les pinceaux de tant de bons artistes, qu'*en ce cas-là* elle auroit le bonheur de posséder !

Le genre du paysage m'offre, dans un artiste flamand, un exemple, qui est d'autant plus intéressant, qu'il me donne l'occasion de comparer, en lui, le produit des leçons de la seule

nature, avec celui qui est dû à son séjour en Italie.

Le paysagiste, dont il s'agit, est M. *Simon Denis* d'Anvers, établi depuis bien des années à Rome, où un mariage l'avoit fixé; mais qu'il paroît avoir quittée ensuite pour s'établir à Naples, comme je l'apprends par des voyageurs, et surtout par M. *Kotzebue*, qui lui a consacré tout un chapitre du second volume de son *Voyage en Italie*, où il le met sans façon au-dessus du *Poussin*, et où il assure qu'il se fait payer 12,000 livres pour un tableau de sa main.

Cet éloge, joint à tous ceux que l'on m'en a faits par-tout dans mes voyages, m'ont donné l'idée la plus avantageuse de son talent. J'avoue néanmoins franchement, que je n'ai vu que cinq ou six de ses tableaux. Mais ceux-là me suffisent, pour la comparaison que j'ai à faire. L'un est un petit tableau de chevalet, représentant une vue des environs de Namur, près d'un four à chaux contre la Sambre, que m'a donné mon digne ami le feu comte de *Robiano*, bienfaiteur de M. *Denis*, auquel ce dernier l'avoit présenté, comme une preuve de sa reconnoissance, en partant, très-jeune encore, pour Paris et pour Rome. Les principaux, entre les autres tableaux que j'ai vus de cet artiste, sont deux grandes marines, prises dans les environs de Naples, qu'on voit sous les numéros 70 et 71, dans le *Musée* à Versailles.

Celui d'entre ces trois tableaux que je possède,

quoique peint lorsque cet artiste étoit très-jeune encore, est vraiment un petit bijou tout-à-fait charmant, où tout est vrai comme dans la nature même, tant du côté du paysage que du côté des jolies petites figures et des animaux, qui sont tous pleins de vie et de mouvement, et aussi bien dessinés qu'exécutés. Certaine timidité, dans la *composition* du ciel, pourroit peut-être seule trahir l'âge tendre où il a été peint; parce qu'un vrai connoisseur n'y trouve pas assez de cet enthousiasme et de cette hardiesse dans l'invention, que le tems et la grande habitude peuvent seuls donner. Mais les autres parties sans exception, ainsi que le *tout ensemble*, séduisent le spectateur, et annoncent un très-grand talent, qui néanmoins n'étoit dû en entier qu'à la seule étude de la nature, et qui promettoit de devenir sublime, quand même M. *Denis* ne seroit jamais sorti des Pays-Bas!

Les deux marines de Versailles sont de fort bons tableaux, à la vérité, dont l'étendue beaucoup plus considérable a permis à cet habile artiste la touche grasse, hardie et ferme, que l'âge plus avancé lui a fait prendre. Au lieu du ton tempéré et argentin du climat des Pays-Bas, qu'on voit dans le tableau que je possède, il a employé, pour ces deux-ci, le ton généralement chaud du climat de Naples, et il paroit assez visiblement y avoir voulu imiter le style de *Claude le Lorrain*. Reste à voir ce qu'il a gagné au change? A en juger par sa grande ré-

putation, il faut croire, qu'il a su réunir toutes les voix en Italie sur la supériorité de son talent !

Enfin le troisième artiste flamand, qu'il me reste à citer comme exemple pour *les choses inanimées*, est encore, ainsi que les deux précédens, un élève de l'école d'Anvers, savoir, M. *Van Spaendonck*, professeur actuel au jardin des plantes à Paris, qui, en étudiant la nature dans sa patrie, a poussé le talent, pour peindre les fleurs, les fruits et autres choses pareilles, à un très-haut point de ressemblance et de perfection.

Ses succès en cette partie, ainsi que ceux de ses compatriotes qui suivent la même carrière, contribuent à prouver sans réplique, par l'approbation générale qu'ils reçoivent et par les grands prix qu'on en donne, combien le mérite d'un tableau dépend de la vérité du coloris, dans laquelle les artistes de ce *genre* réussissent d'autant mieux que ceux de tous les autres *genres*, que, pour parvenir à une imitation plus parfaite, ils doivent toujours, en peignant, avoir la nature même sous leurs yeux. Leçon, bien facile à comprendre ; qui seule devroit suffire pour corriger ces nombreux artistes, qui affectent du mépris pour le coloris, dont le défaut dans leurs ouvrages les fera retomber tôt ou tard, en dépit des cabales et des protections aveugles, dans le néant, dont ils auroient dû ne jamais sortir !

Après l'éloge que je viens d'avoir fait de ces

trois artistes flamands, dans les trois seuls *genres*, de chacun desquels je m'étois proposé de citer un exemple parmi les peintres modernes, j'ose espérer, que la ville d'Anvers ne me taxera ni de partialité ni de négligence, si je ne dis rien du modeste *Herreyns*, professeur de son académie, dont le coloris et le clair-obscur eussent pu faire époque de nos jours, s'il eût été plus laborieux. Mais il a peint trop peu, pendant sa longue carrière, pour que je puisse m'écarter, en sa faveur, du silence que je me suis imposé à l'égard de nos peintres du *genre* historique.

Je serois plus porté, je l'avoue, à satisfaire ceux parmi les Anversois, qui me témoignent désirer ardemment que je fasse mention du grand mérite, *pour le coloris*, qu'annonce M. *Cels*, revenu depuis peu de Rome, dans la *Descente de croix* qu'il vient d'avoir peinte pour le maître-autel de l'église des Dominicains à Anvers ; car ce jeune artiste, un des disciples de M. *Lens* l'aîné d'Anvers, semble promettre de renouveller la gloire déjà une fois acquise par l'école flamande, en faisant paroître, pour la seconde fois, le bon coloris en-deçà des Alpes, si la voix publique et les informations que j'ai prises ne m'ont pas exagéré son talent dans cette partie si décisive de l'art ! Je serois même charmé de trouver, en M. *Cels*, la preuve encourageante de ce, qu'il n'est pas impossible de devenir bon coloriste, même après avoir resté plusieurs années à Rome !

Mais, quel que puisse être mon désir de rendre justice à cet artiste et de complaire par-là à ceux qui m'en sollicitent, je me vois forcé à y renoncer, ne pouvant parler avec connoissance de cause de ce que je n'ai vu que *par les yeux d'autrui* et de ce que je n'ai appris que *par oui-dire ;* ce qui répugneroit trop à la conduite que j'ai tenue dans tout le cours de mon ouvrage : tandis que ce chapitre, sur le point d'être livré à la presse, ne me laisse plus le loisir de me rendre à Anvers, pour y voir et juger par moi-même ce tableau si fameux, dont je ne cesse d'entendre les éloges depuis le peu de tems qu'il vient d'avoir été exposé aux yeux du public, et qui, à en croire les connoisseurs, prouve les progrès extrêmement rapides de ce jeune peintre dans son art, par son immense supériorité sur *la Visitation*, tableau peint précédemment pour l'église des Augustins par le même artiste.

Dieu veuille, que celui-ci ne perde pas les traces du bon coloris qu'il vient d'annoncer, dans *sa Descente de croix*, pendant le nouveau séjour qu'il se propose d'aller faire à Rome, pour y jouir de la grande pension qui a été accordée à son mérite! Dieu veuille sur-tout que, imitant la conduite de l'immortel *Rubens*, il revienne bientôt dans sa patrie pour y adoucir, par son talent, nos regrets sur les pertes douloureuses que les malheurs du tems ont causées dans nos temples, si renommés autrefois pour les trésors de l'école flamande dont ils étoient ornés !

CHAPITRE XI.

Des différentes Manières *des Maîtres.*

Le mot *manière* a deux significations, fort différentes entre elles, relativement aux productions de la peinture. Pris dans un sens, il devient un grand reproche à leur égard : pris dans un autre sens, il sert à faire reconnoître l'auteur et l'école auxquels ces ouvrages appartiennent.

Sous cette dernière acception, la *manière* d'un peintre n'est autre chose, que sa façon individuelle de choisir, de concevoir et de rendre les sujets de ses tableaux. Elle renferme donc ce qu'on appelle son *style* et son *faire* : c'est-à-dire, la partie *idéale* et la partie *mécanique* de son talent, qui caractériseront ses ouvrages, aux yeux de ceux qui s'y sont familiarisés avec l'attention requise : tout comme le choix de la matière, la façon d'en parler, les tournures des phrases, l'orthographe même et la formation des lettres caractérisent un écrivain, au point que, si une de ses productions littéraires, sans signature mais autographe, tomboit entre les mains de quelqu'un, qui en auroit vu plusieurs autres de sa composition et de son écriture, l'auteur lui en seroit d'abord connu, sans qu'il eût besoin qu'on le lui nommât.

La partie mécanique sur-tout devient, chez l'écrivain ainsi que chez le peintre, le moyen de reconnoissance le plus constant et le moins sujet à erreur. Car, quoique tous deux puissent varier à leur gré le genre des sujets qu'ils entreprennent, si leur génie et leur talent le permettent, ils ne peuvent pas de même varier, l'un son style, son orthographe et sur-tout son écriture, l'autre son coloris, son empâtement et sa touche, qui chez tous deux sont le résultat de l'habitude, dont on ne se défait pas quand on veut. Or comme, parmi les millions d'individus qui écrivent, chacun manie sa plume même sans le vouloir d'une manière qui diffère de celle de tous les autres, d'où résulte pour la sûreté de la vie sociale que chaque écriture annonce son écrivain; de même, parmi les artistes sans nombre, chacun se forme une *habitude* à lui, de conduire son pinceau, qui devient caractéristique pour reconnoître ses ouvrages.

La connoissance des résultats d'une telle *habitude* chez chaque peintre, est si essentielle pour distinguer ses tableaux avec quelque certitude, qu'il est inconcevable que, parmi les auteurs nombreux qui ont écrit sur la peinture, aucun ne se soit occupé jusqu'ici d'un point, si important pour tous les amateurs!

M. *Taillasson* même, qui a écrit à dessin un ouvrage pour fixer les caractères distinctifs du talent de quarante-quatre artistes choisis dans les différentes écoles, a plutôt réussi à faire con-

noître le degré du mérite de chacun d'eux, qu'à établir les marques caractéristiques pour décider si un tableau leur appartient ou non. La raison en est que, quoique cet ouvrage, publié en 1807 sous le titre d'*Observations sur quelques grands peintres*, annonce un homme instruit et un écrivain judicieux et élégant, on y cherche la plupart en vain ces détails décisifs sur la partie mécanique, qui sont absolument nécessaires pour découvrir l'auteur d'une production de la peinture.

En écrivant mon premier chapitre, j'avois déjà fait remarquer, combien tous les livres que je connoissois, et qui traitent de l'art et des artistes, étoient défectueux à ce sujet; lorsqu'enfin je trouvai annoncé, dans un catalogue de vente publique, le titre suivant : *Méthode* curieux *et facile pour la connoissance des tableaux et sculptures, in-8°. Amsterdam* 1772. Me flattant, sur une promesse si formelle, de rencontrer enfin, dans cet ouvrage, au moins en partie, ce que j'avais cherché si inutilement dans tous les autres, je chargeai quelqu'un de l'acheter à tout prix pour moi. Très-charmé de l'avoir obtenu, je me hâtai de le parcourir. Mais j'eus le désagrément de n'y trouver, au lieu de la *méthode* curieux *et facile* annoncée par le titre, qu'une contrefaçon littérale du *Voyage pittoresque de Descamps*, à laquelle, pour mieux tromper le public, l'auteur plagiaire avoit cousu la vie de quelques peintres flamands !

Quoique, comme je viens de l'avoir dit, la

connoissance de l'*habitude* contractée par un artiste soit un des moyens les plus sûrs pour reconnoître ses tableaux, il n'en reste pas moins vrai, qu'un amateur peu exercé et même un connoisseur médiocre, peuvent quelquefois confondre l'ouvrage d'un élève habile avec celui de son maître, lorsque l'élève a imité la manière de celui-ci dans la composition, les airs des têtes, le dessin et ses parties, le coloris même et, jusqu'à certain point, l'empâtement et la touche!

Néanmoins ce certain *je ne sais quoi*, qui appartient au génie particulier de chaque peintre, manquera toujours dans les ouvrages de ses imitateurs : car le *génie* ne se communique pas! Malheureusement la connoissance en est souvent si difficile, qu'elle est réservée aux seuls grands connoisseurs! Ceux, qui ne peuvent pas se flatter de l'être, feront donc bien, de s'en tenir en ces cas à la ressource, la plupart certaine, que leur offre la partie mécanique, dont je ne puis assez recommander l'étude aux amateurs!

C'est ainsi que la touche légère, décisive et pleine d'esprit, du jeune *Teniers*, trahit toujours, aux yeux du vrai connoisseur, le pinceau de cet habile *prothée*, quelque grand qu'ait été son talent, pour peindre dans le style de tous les maîtres les plus renommés et dans tous les genres connus : talent, dont ma collection offre des modèles précieux.

C'est ainsi encore, qu'une touche nette, savante, moëlleuse et empâtée, jointe à des glacis

judicieux, fait toujours reconnoître le rare talent de *Dietrici*, quoiqu'il se soit varié d'une infinité de manières, en choisissant ses sujets depuis le *Charlatan de village* jusqu'à la *Communion* sublime *de St.-Jérôme*, et en employant, depuis le *faire* heurté de sa *Calisto* jusqu'au fini le plus admirablement précieux de sa belle *Fuite en Egypte*, qui font tous quatre partie de ma collection.

On auroit tort toutefois de croire, que chaque maître n'ait eu qu'une seule et même *manière!* Car, sans parler de celles que plusieurs d'entre eux ont adoptées, dans le cours de leur carrière, par goût, par caprice ou par intérêt, il est évident, que chacun d'eux a eu nécessairement ses commencemens et ses progrès; tandis que tous ceux, qui ont vécu assez long-tems pour cela, ont eu leur déclin aussi. Ce dont entre autres le célèbre *Titien* nous a laissé une triste preuve, en gâtant vers la fin de ses jours ses meilleurs ouvrages, par de nouveaux repeints rouges, parce qu'il en trouvoit le coloris trop foible. Heureusement, que l'adresse de ses élèves ait su prévenir les suites funestes de sa manie, en ne broyant ses couleurs qu'à l'eau, ou avec une huile non siccative!

Voici donc les différentes manières, qu'on doit rencontrer plus ou moins dans les ouvrages des différentes époques de la vie de chaque artiste, qui, dès sa plus tendre jeunesse, a consacré ses jours à la peinture.

D'abord que, jeune élève encore, l'artiste est parvenu à connoître un peu les teintes que produit le mélange des différentes couleurs, il se met à copier les ouvrages de son maître, et quelquefois ceux des autres. Le moindre succès, dans cette besogne tout à fait mécanique, l'éblouit et le charme au point, qu'il brûle d'essayer ses forces en volant de ses propres ailes. Le voilà donc qui se hazarde à faire des tableaux, où lui seul trouve du mérite, et qui, quelque mauvais qu'ils soient, flattent assez son amour-propre, pour que les succès qu'il s'en promet lui servent d'aiguillon pour multiplier ses essais; jusqu'à ce que, peu à peu, les conseils du maître et les leçons de l'expérience lui découvrent sa nullité, et le corrigent de ses défauts les plus choquans. Sa *manière*, pendant toute cette période-là, ne peut manquer, d'avoir été aussi puérile dans le style, que timide dans l'exécution. Aussi, tout ce qu'elle aura produit ne peut annoncer le maître, à moins qu'il n'ait eu la fatuité de signer ces ouvrages de son enfance, comme j'en cite l'exemple dans un tableau de *Berchem*, au quatorzième chapitre.

Une fois revenu de ses erreurs, corrigé de ses défauts, et affermi dans les principes de l'art, notre élève, crainte d'une rechûte, ne manquera pas de suivre, d'aussi près qu'il pourra, les traces de son maître, qu'il regardera maintenant plus que jamais comme un bon modèle à imiter. Aussi la *manière*, qu'il adoptera alors, se ressentira beaucoup de celle de son maître. Elle

n'éprouvera même du changement, que lorsqu'abandonné à lui-même il s'en créera une nouvelle, en étudiant la nature ou les ouvrages d'autres grands artistes. Mais, si le maître est de ce nombre, il est rare que le disciple ne conserve pas toute sa vie des vestiges plus ou moins considérables de sa *manière* : à moins qu'il ne soit lui-même un de ces génies extraordinaires et créateurs qui, incapables de porter le joug d'autrui, ne peuvent être qu'originaux dans tout ce qu'ils entreprennent.

S'étant enfin créé une *manière* à lui, le peintre commence l'époque de sa plus grande force, qui durera, tant qu'il y fera des progrès, et tant que l'intérêt et l'amour-propre soutiendront son zèle à étudier la nature. Mais dès que, ébloui par les éloges et énorgueilli de sa réputation, il croira pouvoir se passer dorénavant de consulter la nature, et que, par paresse ou par présomption, il croira pouvoir travailler sans autre guide que ses idées acquises et son imagination, il tombera infailliblement dans une *manière*, qu'à juste titre on peut appeler *pratique*. Et dès-lors son *style* et son *faire*, de bons et naturels qu'ils étoient et appropriés aux objets, tels qu'on les voit dans la nature toujours féconde et variée et toujours sans *manière*, deviendront uniformes et *maniérés*, dans le sens où ce mot est un reproche pour tout tableau.

Plusieurs autres causes ont engagé, chacune à son tour, de très-grands artistes à changer leur

manière, de *bonne* en *mauvaise*, de naturelle et soignée en expéditive et négligée. C'est ainsi que *le Cavedone*, de peintre supérieur aux *Caraches* mêmes qu'il étoit, devint inférieur à un peintre d'enseignes, après que son ame fut abattue, par le chagrin qu'il eut de voir sa femme accusée de sortilège. C'est ainsi que *Luc Giordano*, pour obéir au *fa presto* de son père, *Berchem*, pour appaiser les criailleries de sa méchante femme, *Van Dyck*, pour soutenir son luxe en Angleterre, *le Guide*, pour contenter sa passion pour le jeu, *Rembrandt*, par avarice, *Jean Steen*, par débauche et crapule, *le Tintoret*, pour assouvir sa rage insatiable pour le travail, eurent tous le malheur, de tomber dans une *manière* expéditive et négligée, qui a rendu leurs tableaux de *pratique* si inférieurs à leurs autres ouvrages.

C'est ainsi encore, qu'*Annibal Carache* tomba souvent dans le gris, en courant après le *Corrège* sans pouvoir l'attraper : que *Jean Van Huysum*, pour satisfaire des ignorans, finit par peindre ses fleurs sur des fonds pâle-verds et même quelquefois tout blancs : que le *Guide*, pour obéir au cardinal *Borghèse* et au ton régnant, imita le noir insupportable du *Caravage* : c'est ainsi, pour tout dire en un mot, que les deux princes immortels de l'art, *Raphaël* et *Rubens* eux-mêmes, ont nui considérablement, et sur-tout le dernier, à la véritable idée, que devoient inspirer leurs sublimes talens, lorsque, pour satisfaire aux demandes trop nombreuses

qu'on

faisoit de leurs ouvrages, ils ont osé confier leur réputation aux pinceaux de leurs élèves!

De là tant de tableaux si différens en mérite, quoique tous également connus par une tradition fidelle pour avoir été livrés par *Raphaël*, mais auxquels sa vie trop courte n'eût jamais pu suffire, quand même il en auroit peint un par semaine! De là cette multitude incroyable de tableaux, capitaux et autres, qu'on attribue à *Rubens* souvent sa quittance en main, quoique dans la plupart on rencontre peu ou point de traces de sa merveilleuse touche, et quoiqu'à peine il eût pu en achever le tiers, quand même il n'eût fait autre chose que peindre durant sa vie entière!

Ce n'est pas que, depuis la *manière* rude et *strapassée* de *Rembrandt* et du *Tintoret*, jusqu'à la *manière* caressée de *Van Dyck* et celle infiniment précieuse de *Mieris* et *Gérard Dou*, toutes les *manières* intermédiaires ne puissent produire de bons tableaux, dès qu'elles imitent la nature. Mais, comme les bonnes choses sont estimées davantage, en proportion qu'elles approchent plus près de la perfection, le véritable connoisseur ne peut voir qu'à regret, que tant de bons maîtres aient perdu de vue le soin de leur réputation, dans certains momens de leur vie, au point qu'on les retrouve à peine dans les ouvrages qu'ils ont peints alors. Nouvelle preuve de la vérité, que je répète tant de fois, qu'*il faut juger chaque tableau par ce qu'il est, non par le nom qu'il porte!*

Quelqu'agréable, et même utile, que puisse

être la connoissance des différentes manières des maîtres, elle présente tant de difficultés, elle exige tant d'expérience, que plus d'un amateur y renoncera, pour profiter de la ressource certaine, et beaucoup plus facile, que lui offre cette règle pour se guider dans l'acquisition de ses tableaux. Car la meilleure volonté ne suffit pas toujours, pour parvenir à la connoissance des maîtres : non seulement, parce que les ouvrages de ceux, qui sont assez bons pour mériter qu'on s'en occupe, sont devenus si rares, qu'on trouve difficilement l'occasion de pouvoir les étudier; mais aussi, parce qu'il n'est pas donné à tout le monde, d'avoir le coup-d'œil assez juste pour découvrir, et la mémoire assez heureuse pour retenir, toutes les particularités, qui caractérisent la *manière* de chaque artiste.

Ceux néanmoins, qui mettront beaucoup d'intérêt à la connoissance des maîtres, toujours fort flatteuse pour un amateur, mais qui en même-tems trouveront la chose un peu trop difficile quant à la variété infinie des touches, pourront se borner, à retenir de chaque artiste l'une ou l'autre marque des plus constantes et des plus caractéristiques, qui leur suffira au besoin pour distinguer sa *manière*. Pour leur faciliter la pratique de cette règle, j'en joindrai ici quelques exemples, que j'ai choisis dans les différens *genres*, parmi les Flamands, Hollandois et Allemands, d'autant de maîtres, dont les ouvrages sont les plus recherchés et se vendent le plus cher.

Rubens s'y distingue par un coloris éclatant, fier et du plus frappant effet : par un clair-obscur magique : par un dessin noble et savant, sans être fondé sur les formes antiques : par une composition grande, majestueuse, remplie de feu et de génie : par un *faire au premier coup* admirable : par des touches fermes, distinctes et peu fondues, qui dessinent la chose en la peignant : enfin par des *laissés* savans, c'est-à-dire, par l'intelligence avec laquelle il a su faire servir le fond ou l'apprêt, sans presque le couvrir, par-tout où il en a trouvé l'occasion, de manière qu'on l'apperçoit, pour ainsi dire à nud, dans plusieurs endroits de ses tableaux, sur-tout de ceux sur panneau, qui sont toujours plus minces d'empâtement, que ceux sur toile, lorsqu'ils sont vraiment de sa main : ce dont j'ai assigné la raison, au chapitre deux, à l'article *empâtement.*

Van Dyck se distingue, dans sa meilleure manière, par des touches très-nettes, bien fondues, moëlleuses et caressées : par la délicatesse des teintes : par la noblesse du dessin : par des mains admirables : par des draperies vraies, légères et inimitables : en un mot, il réunit tant de perfections, dans ses tableaux de choix, que le marquis *d'Argens*, dans ses *Réflexions critiques sur les écoles de peinture*, après avoir osé comparer, un à un, les artistes françois aux principaux maîtres des autres écoles, sans en excepter ni *Raphaël* ni *Rubens* même, avoue ne

trouver aucun peintre qui soit digne d'être comparé à *Van Dyck*, qu'il nomme *le premier peintre du monde!*

Rembrandt se distingue par un dessin fort médiocre : par un ton toujours chaud : par une variété de couleurs dans les chairs, appliquées les unes sur les autres avec une irrégularité apparente, qui empêche qu'on puisse en découvrir l'ordre et le procédé : d'ailleurs, par une affectation d'empâtement, dans les parties blanches et claires, et par des traits tracés dans les cheveux, surtout dans la barbe, au moyen de la hampe de la brosse ou du pinceau : par des mains, aussi peu soignées, que les têtes le sont souvent beaucoup : enfin par une rare intelligence du clair-obscur et une dégradation très-savante des teintes au premier plan. Dégradation, qu'en revanche il a tellement négligée dans les parties reculées de beaucoup de ses tableaux, qu'il en est résulté un ton général d'un jaune ou d'un roux trop uniforme et évidemment factice; comme il est résulté aussi, dans plusieurs de ses ouvrages, un fond trop noir, par le jour trop resserré dont il éclairoit ses parties saillantes pour leur donner plus d'effet.

Lairesse se fait reconnoître sur-tout par un style plus poétique et plus *idéal* que celui de tous les autres peintres de cette école : par des compositions riches et agréables : par un dessin gracieux et des mouvemens qui flattent, mais où l'on pourroit exiger plus de choix : par une

grande entente du costume, de l'architecture, et des fêtes païennes et bacchanales : par des allégories savantes et ingénieuses : par des draperies très-bien agencées : par un ton général du coloris modeste et tranquille, et par une touche, plutôt plate qu'élevée, mais agréable et très-facile.

Poelemburg, par une manière suave et légère : par un ton général, tournant vers la lie de vin, plus séduisant que rigoureusement vrai : par des figures plutôt longues que sveltes, mais toujours très-aimables; et par une perfection dans les draperies, et une netteté dans la touche, qui le distinguent sur-tout de ses disciples.

Albert Durer, par un fini aussi précieux et moëlleux que celui de *Mieris* et *Gérard Dou* : par un coloris brillant : par des compositions ingénieuses : par un dessin vrai et correct, mais la plupart sec et roide, et par l'ignorance absolue de la perspective aërienne.

Jean Holbein se distingue à-peu-près par les mêmes bonnes et mauvaises qualités qu'*Albert Durer*, sauf que ses chairs sont moins vives, et que ses cheveux sont aussi fins que ceux de *Léonard da Vinci*, si pas même davantage. C'est par eux que se font reconnoître ses beaux portraits, qu'on estime le plus parmi ses ouvrages.

Genre *du précieux fini.*

Gérard Dou s'y distingue par un ton flou : par une touche pleine d'art, qui masque en partie la

peine : par des figures communes, et par une entente très-parfaite de la dégradation de la lumière, souvent un peu trop froide dans son ton, mais qui, quand elle a la chaleur requise, rend ses ouvrages vraiment magiques et enchanteurs, au-delà de toute expression.

François Van Mieris, le vieux, se distingue de *Gérard Dou*, son maître, par un dessin plus correct, des figures plus nobles et mieux choisies, une touche plus spirituelle et plus large, quoique ses figures soient d'une proportion plus petite : par un *faire* plus flatteur et plus facile, et par une couleur plus fraîche et plus vigoureuse. Aussi *Lairesse*, *Watelet*, *Descamps* et autres peintres, qui ont écrit sur l'art et les artistes, accordent-ils, sans hésiter, la préférence à *Mieris* sur *Gérard Dou*.

Metzu se distingue, des deux précédens, par une touche plus facile et plus large, tantôt très-visible, hardie et empâtée, dont la galerie de Dresde offre un beau modèle ; tantôt très-fondue, soignée et du plus précieux fini ; et alors son empâtement est si mince que tout y paroît comme soufflé et fait avec des glacis ; aussi rien de plus dangereux que de nettoyer cette espèce de tableaux, dont la rareté extrême vient en partie de ce que les mains ignorantes en ont déjà tant fait disparoître. *Metzu* se distingue aussi, en général, par une très-grande vérité : par des figures bien choisies, bien dessinées et très-bien détachées : mais sur-tout, par l'art admirable

qu'il a eu, de rendre toutes les espèces d'étoffes, et de savoir opposer une couleur quelconque à elle-même, sans l'intermédiaire d'aucune autre, de façon, que deux objets contigus d'une même teinte se détachent parfaitement l'un de l'autre, et se rangent chacun à sa place, par un procédé magique bien peu connu, dont on voit un modèle vraiment étonnant dans la juppe de gros grain et le déshabillé de velours, que *Metzu* a su faire distinguer avec l'illusion la plus surprenante, en n'employant pour tous les deux que la même couleur, dans son admirable chef-d'œuvre de *la Belle évanouie*, qui fait partie de ma collection.

Gaspar Netscher se distingue avantageusement des trois artistes ci-dessus, dans ses meilleurs ouvrages, par une touche moëlleuse inimitable, des contours plus fondus, et par le clair-obscur le plus vrai et le plus parfait. Il se distingue aussi en général par un dessin noble et correct, des mains admirables, et une grande élégance dans les attitudes et les expressions. C'est lui seul que *Lairesse* a cru devoir proposer pour modèle à tous les artistes.

Ary De Voys se fait connoître par un excellent dessin : par une touche large parfaitement fondue, et par la chaleur des ombres dans les chairs. Son empâtement mince, soufflé et transparent, ne se voit que dans les tableaux de sa meilleure manière.

Adrien Van der Werff se distingue par la pro-

preté singulière, l'extrême fini et le lisse de ses ouvrages, dans la plupart desquels son coloris devient un peu froid, et sent un peu trop l'ivoire. Mais *la Marchande de Poisson à l'écaille*, qui fait partie de ma collection, prouve, combien son coloris est vigoureux et même velouté dans ses meilleurs ouvrages, qui sont en général ceux, par préférence, qu'il a peints avant d'avoir été créé chevalier.

Terburg se fait connoître par un *faire* extrêmement soigné : par une grande propreté, et par des étoffes, sur-tout le satin blanc, parfaitement rendues : d'ailleurs par des figures assez communes, un dessin peu élégant, et un pinceau peu léger.

Van Slingeland se reconnoît par une couleur très-bonne, sur-tout dans les chairs : par des attitudes roides et sans goût : par un *faire* peiné et froid : mais sur-tout par un travail si patient, pour parvenir au plus précieux fini, qu'il a manqué son but, et qu'il est tombé dans l'émail. Il faut néanmoins excepter, de ces reproches, un petit nombre de ses ouvrages; entre autres celui que possède la galerie électorale de Dresde.

Schalcken se distingue par un très-séduisant fini : par une bonne couleur : par un pinceau facile : par une imitation scrupuleuse de la nature, et surtout par son art vraiment unique de rendre les effets de lumière. D'un autre côté, par un dessin commun et peu correct vers les parties inférieures du corps humain : par une composition peu

savante, et une disposition sans goût, dans ses sujets composés. Aussi recherche-t-on, par préférence, ses figures à mi-corps, sur-tout ses délicieux petits bijoux, qui représentent des effets de lumière artificielle, dont ma collection offre un si charmant modèle.

Demoor, bon dans ses grands ouvrages, excelle sur-tout dans ses petits, par une exécution aussi naturelle que précieuse : par un dessin correct : par une ordonnance judicieuse, et un coloris suave et flatteur. Je n'ai rien vu de lui, dans ce genre, qui égale son propre portrait que je possède.

Eglon Van der Neer, moins grand artiste que son père *Arnoud* et que *Jacques Van Loo*, ses maîtres, moins grand aussi que *Van der Werff* son élève, se distingue sur-tout par son précieux fini, qui fait rechercher ses ouvrages, quoique le trop de soin, qu'il y a toujours mis aux accessoires, en détruise souvent l'accord et l'harmonie.

Genre *des Conversations, Intérieurs et Tabagies.*

J'ai déjà dit, plus haut, ce qui caractérise les ouvrages de *Teniers* et de *Dietrici* en ce *genre.* J'ajouterai encore ici, que *Jean Steen* s'y distingue par ses sujets comiques, et par l'expression la plus vraie et la plus naïve des affections de l'ame dans la vie ordinaire. *Gonzales*, par des touches de brosse savantes et caressées, qui rendent ses petites figures aussi vivantes et pleines de caractère que celles de *Van Dyck* le sont

en grand. Les deux *Van Ostade*, par une intelligence parfaite du clair-obscur : par le choix des figures les plus ignobles, des têtes pleines de vérité et d'expression, et des mains toujours négligées. Enfin *Brouwer*, par un ton généralement chaud, des figures moins agréables que celles de *Teniers*, souvent même ignobles et grimacières, des expressions fort animées, et une touche large et ferme.

Un des signes, qui caractérisent le plus généralement la manière particulière des différens artistes en ce *genre*, de même que tous les peintres de figures, consiste assurément dans les airs des têtes, par lesquels leurs ouvrages se trahissent la plupart !

Genre *des Animaux.*

Entre tous les animaux, les moutons offrent sur-tout, à l'amateur, un moyen facile et qui frappe au premier coup-d'œil, pour distinguer entre eux les artistes en ce *genre*, par les caractères très-différens que chacun d'eux a su donner avec succès à ces animaux pour le dessin et pour la touche ; étant ainsi parvenus tous à imiter avec vérité la nature, selon les différens pays où ils ont pris les modèles de leurs moutons, dont les variétés sont aussi faciles à saisir par la vue, que difficiles à rendre par la parole.

Outre ce signe caractéristique si général, chaque peintre d'animaux en présente encore qui tiennent à sa manière particulière. C'est ainsi que *Berchem* se distingue par des coups de jour

aigus, souvent angulaires allongés. *Albert Cuyp* par des jours frisés et dorés. Les deux *Van der Does* par une laine soufflée. *Dujardin* par de grands effets sans grandes oppositions : par un ton plus souvent doré qu'argentin : par une touche large, facile et naturelle, et par une vérité si magique, qu'elle ne diffère de la nature que par la seule grandeur. *Potter* par sa touche brodée et par la sécheresse et le tranchant de ses contours. *Pynacker* par sa grande intelligence des positions fugitives des animaux et par ses jours frisés. *Henri Roos*, de Francfort, par la perfection du dessin et la grande connoissance de l'anatomie du bétail sur-tout des vaches. *Adrien Van den Velde* par sa touche facile, savante et naturelle. *Jean-Baptiste Weenix* par son universalité, et par ses reflets piquans, ainsi que par ses jours frisés. Enfin *Philippe Wouwermans* par un dessin fin et élégant, et par un pinceau plein de délicatesse, quoique pâteux et gras, qui adoucit tout avec un art admirable, sans en diminuer la force. Son ton est tantôt vaporeux, argentin ou grisâtre, tantôt plus ou moins roux ou brun,

Genre *du Paysage.*

Quoique dans le *genre* du paysage ordinaire ou pastoral, tout comme dans celui de l'héroïque, de l'historique, de l'arcadique ou de l'*idéal*, le choix du site, de la composition et des accessoires, de même que toutes les parties qui con-

courent au *rendu* du tableau, puissent contribuer, chacune pour sa part, à caractériser l'auteur de l'ouvrage; l'amateur trouvera une route plus commode et plus certaine pour distinguer entre eux tous les paysagistes, en étudiant à fond le style et le *faire* de leurs ciels, et sur-tout en se familiarisant avec la touche de leur feuiller, qui suffira seule pour le guider avec certitude dans ceci, comme la connoissance exacte du caractère des lettres d'un homme, suffit pour en faire reconnoître l'écriture.

Genre *des Marines.*

Guillaume Van den Velde, dont personne n'a approché dans ce *genre*, s'y fait reconnoître, au premier coup-d'œil, par une ressemblance vraiment magique avec la nature, sur-tout dans ses ouvrages d'un ton argentin, point obstrués par trop de navires, qui sont avec raison les plus chers et les plus recherchés par les amateurs. Il s'y distingue d'ailleurs par des ciels clairs, pétillans, et des nuages qui semblent se mouvoir : par une grande transparence : par une exactitude extrême dans les navires et leurs agrès : par des cables à jour et ombre : par de petites figures pleines de vie et touchées avec esprit : par des eaux vraies comme la nature, soit tranquilles, soit en mouvement : enfin par des jours piquans et parfaitement entendus.

Backhuysen s'y distingue par des ciels, des orages et des tempêtes bien *agencés* : par des flots

bien soulevés et bien repoussés : par un ton plus ou moins maniéré , souvent *violâtre*, et par une touche , très-belle par-tout ailleurs , mais plate et sans vérité dans ses figures , qui nuisent beaucoup au *tout-ensemble* de ses ouvrages.

Genre d'*Architecture.*

Théodore Van Delen excelle , entre tous ceux qui ont peint l'architecture antique , par un ton suave et ravissant : par un clair-obscur parfait : par un *faire* large, une touche savante et délicate, une transparence magique et une imitation exacte des ravages de la vétusté : comme on peut s'en convaincre par son *Arc de Constantin* dans ma collection.

Pierre Neefs, le père , l'artiste le plus étonnant qui soit connu pour l'architecture gothique , a surpassé beaucoup son maître *Steenwyck* , surtout dans ses églises de jour qui sont les plus estimées, par une *manière* moins sombre : par une entente plus parfaite de la dégradation , de la perspective aërienne et du clair-obscur : par une observation plus exacte des moindres détails , et par une touche beaucoup plus délicate et ferme. Aussi ses lignes les plus longues, tant droites que circulaires , sont sans le moindre relief , et ne se font nullement sentir sous le doigt , comme font toutes celles des deux *Steenwyck* , de même que celles de *Pierre Neefs* le fils , son élève; dont *Fussli* se plaint avec raison , que les ouvrages , notablement inférieurs

à ceux du père, font tort à ces derniers avec lesquels on les confond trop souvent. Je n'ai trouvé, ni dans les galeries publiques, ni dans les collections particulières, aucun ouvrage, de *Pierre Neefs* le père, qui soit comparable au capital et merveilleux chef-d'œuvre de ce maître qui fait partie de ma collection.

Van der Heyden, artiste vraiment unique pour l'architecture moderne, se distingue sur-tout par une touche incroyablement subtile, quoique ferme, facile et pâteuse en même tems : par une transparence qui enchante : par une intelligence parfaite du clair-obscur, de la dégradation perspective et de l'harmonie des couleurs : par l'observation la plus scrupuleuse des refends des briques, des ferrailles, des tuiles, en un mot, des moindres détails quelconques : enfin par un feuiller d'une délicatesse absolument inimitable, et où ont sur-tout échoué ceux qui ont cherché à le copier, quelle qu'ait été leur patience.

Genre *des Objets inanimés.*

Ce *genre* a ceci de particulier, que ses productions de chevalet sont destinées en général à être vues de près. De là vient, qu'on ne les estime, que pour autant, qu'elles sont d'un fini précieux, et d'une vérité tellement magique, qu'elles semblent vouloir surpasser la nature même. Ces qualités se trouvent réunies dans les ouvrages d'un si petit nombre d'artistes en ce *genre*, que rien n'est plus facile que de les distinguer ; ne fût-

ce que par les sujets auxquels chacun d'eux s'est attaché de préférence ; par le ton général de leur coloris, et par les différences dans leurs façons respectives de disposer et de grouper les objets, qu'ils ont fait entrer dans leurs compositions. D'ailleurs, les plus distingués entre eux, tels que *Guillaume Van Aelst*, *Jean De Heem*, *Jean Van Huysum*, *Abraham Mignon*, *Rachel Ruysch* et *Jean Weenix* ont signé la plupart de leurs ouvrages.

Ces exemples, joints à ceux que les descriptions de mes tableaux fournissent en beaucoup plus grand nombre, doivent suffire, pour guider tout jeune amateur dans la méthode qu'il doit suivre, pour faire sa provision des marques caractéristiques les plus saillantes des *manières* des différens maîtres, en observant et analysant, avec toute l'attention requise, autant de leurs ouvrages qu'il aura l'occasion de pouvior étudier.

Tout lecteur équitable sentira facilement, que la nature de mon ouvrage ne peut me permettre autre chose, que de donner une espèce d'apperçu, qui puisse servir de modèle dans cette matière, dont l'étendue est telle, que, pour l'épuiser, en donnant l'analyse caractéristique complète des *manières* de tous les maîtres anciens, elle seule exigeroit plusieurs volumes ; tant les détails sont immenses, dans lesquels il faudroit entrer, pour rendre un compte exact de tout ce que chacun d'eux a emprunté, dans l'idéal ou dans le mécanique de sa *manière*, selon ses diffé-

rentes époques, du ton dominant dans son tems ou dans son pays, de la manière de son maître ou des autres qu'il a imités, de l'étude de la nature, de l'habitude pratique, du changement dans son goût, ou enfin de son caprice même !

J'ai dit, au commencement de ce chapitre, que le mot *manière* a deux significations fort différentes relativement aux productions de l'art, qui, par leur nature même, rendent ce mot, dans le sens sous lequel je l'ai envisagé jusqu'ici, toujours nécessairement appliquable, en bien ou en mal, aux ouvrages de chaque artiste, selon l'habitude, bonne et naturelle ou mauvaise et affectée, qu'il ne peut éviter de prendre en opérant, dans son *style* et son *faire*, pour imiter la nature. *Manière*, qui doit le faire reconnoître dans ses tableaux, comme la forme des lettres, la qualité des pensées et la tournure des phrases font reconnoître un écrivain.

Pris dans le sens, dont il me reste à parler, le mot *manière* est toujours un reproche pour un artiste : car il annonce, qu'au lieu d'être un imitateur fidelle de la nature et varié comme elle, il n'en est pour ainsi dire que le singe *maniéré*, qui ne la représente que par autant d'impostures et de fausses images; qui se répète toujours dans ses compositions, dans ses couleurs, dans ses airs des têtes, ses caractères, ses expressions, ses attitudes; qui n'a qu'une même touche pour tous les objets, et qui souvent joint encore, à ses autres défauts, le plus choquant de tous,

savoir

savoir un ton général du coloris démenti par la nature !

On peut voir, par ce que je viens de dire, qu'un peintre sera plus ou moins *maniéré*, selon qu'il réunira un plus grand nombre de ces défauts et qu'il les rendra plus sensibles. Cette distinction devient d'autant plus importante, que le nombre de très-bons artistes, dont les ouvrages sentent en quelque façon le *maniéré* dans l'une ou l'autre partie de l'art, est si considérable, que, si l'on prétendoit absolument agir de rigueur ici, il resteroit bien peu de maîtres, sur-tout parmi les Italiens, entièrement exempts de ce reproche.

Quoique le véritable connoisseur ne voie jamais avec plaisir ce qui tient d'une façon quelconque au *maniéré* dans un ouvrage de l'art, il y fait toujours volontiers grace, chaque fois que les perfections et les beautés réelles rachètent suffisamment de tels défauts à ses yeux; et il regrette seulement alors que ces imperfections, quoique souvent bien légères, diminuent toujours le mérite intrinsèque du tableau, en raison qu'elles sont plus multipliées.

Mais lorsque le *maniéré* devient choquant, soit parce qu'il est trop remarquable ou trop général, soit parce qu'il tombe sur des parties dominantes, telles que le dessin, l'ordonnance, le ton général du coloris, ou la touche, alors il rend le tableau insupportable à tout œil devenu délicat par l'exercice, et alors le mérite réel, qu'il pourroit avoir dans d'autres parties de l'art, n'en peut même sauver l'ensemble de la condamnation, que

doit prononcer contre lui tout connoisseur impartial, qui, sans enthousiasme et sans prévention, voudra le juger avec justice et sévérité.

Tels sont, entre autres, ces ouvrages si communs parmi les Italiens, d'un noir dégoûtant dans leurs fonds et dans leurs ombres, qu'un connoisseur sans préjugé ne peut envisager que comme de beaux dessins et de belles ordonnances, gâtés par un coloris détestable. Tels sont ceux d'un ton roux général; ceux qu'on appelle *farineux*; ceux de *Luc Cranach* à fonds verts; ceux qu'on nomme *syropeux;* ceux des deux frères *Brill*, où tout est vert; ceux d'un coloris crud, froid ou monotone; ceux de la mauvaise manière du *Bartholomé*, qui, au lieu d'argentins, sont gris ou bruns. Telles sont aussi les vues du Rhin d'*Herman Sagtleven* et des deux *Griffier*, qui semblent toutes jettées dans un seul moule pour le *choix* et le *rendu*; aussi bien que les ouvrages des autres peintres, qui méritent ce même reproche, et dont l'habitude d'en voir ne manquera pas de dégoûter à la longue tout amateur, quelqu'agréables qu'il ait pu les trouver d'abord! Tels sont encore les tableaux de ces artistes qui, comme *Van der Kabel*, ont affecté des touches *toutes d'une venue.* Telles sont aussi ces compositions *symmétriques*, en forme de chapelles ou en toute autre forme; ces figures qui sont toutes *frères et sœurs;* celles qui ne sont que des statues; celles dont les corps ou les draperies sentent trop la pierre par leur roideur ou leur couleur; toutes celles, enfin, qui ont

le défaut, trop commun parmi certains peintres d'histoire aujourd'hui, de ressembler aux figures des vases étrusques, et dont toutes les actions, les positions et les attitudes ne sont que de froides et serviles réminiscences des *Poses* académiques, si souvent peu naturelles, dont les professeurs remplissent le cerveau de leurs élèves pendant un cours ennuyeux de plusieurs années consécutives!

Tout ce que je viens d'avoir dit, prouve évidemment, qu'un peintre ne devient *maniéré*, que lorsqu'il ne s'attache pas à la nature, et que c'est celle-ci par conséquent qui est le guide le plus infaillible des artistes, comme je ne cesse de le répéter chaque fois que l'occasion s'en présente dans le cours de cet ouvrage. Aussi *Diderot* n'a pas hésité de dire « qu'il n'y auroit point de *manière*, ni » dans le dessin, ni dans la couleur, si l'on imi- » toit scrupuleusement la nature; et que la *ma-* » *nière* vient du *maître*, de l'*académie*, de l'*école* » et de l'*antique!*»

CHAPITRE XII.

Des Signatures qu'ont employées les Maîtres sur leurs Tableaux, et des Matières sur lesquelles ils les ont peints.

Depuis long-tems on a recueilli et publié les signatures, les monogrammes et les hiéroglyphes, qu'ont employés les graveurs anciens pour se faire reconnoître dans leurs ouvrages. Cette entreprise a été accueillie avec tant d'empressement, par les amateurs des estampes, pour sa grande utilité, qu'on est surpris avec raison, que personne jusqu'ici n'ait essayé de rendre, aux amateurs des tableaux, un pareil service, qui ne pouvoit manquer d'être agréable à tous, et qui devenoit un moyen de plus pour constater le faux des signatures apocryphes!

On ne peut disconvenir, qu'il est infiniment plus aisé de recueillir les marques distinctives des graveurs que celles des peintres; non-seulement, parce qu'il est sans comparaison plus facile de trouver une collection d'estampes, qui renferme au moins un échantillon de l'un ou l'autre des ouvrages de chaque graveur ancien, que de trouver une collection de tableaux, qui renferme un

échantillon du pinceau de chaque peintre; mais aussi parce que beaucoup d'artistes ont laissé sans signature une bonne partie de leurs tableaux, que d'autres n'en ont signé aucun, enfin, parce qu'il en est beaucoup aussi qui ont varié sans cesse leurs signatures.

Quelque grande que soit la difficulté que présentent ces circonstances, elle est si éloignée d'être insurmontable, que je suis convaincu, que le tems et la patience en seroient déjà venus à bout, si les connoisseurs en tableaux étoient aussi disposés à communiquer ce qu'ils savent, que le sont généralement les connoisseurs en estampes! Celui, qui dans la suite pourra réunir toute la bonne volonté et la patience, nécessaires aux observations innombrables qu'exige une telle besogne, se rendra très-utile, en communiquant au public le résultat de ses ennuyeuses recherches. Mais qu'il soit bien en garde, pour ne pas induire en erreur par des conclusions, plus générales, que ne pourront permettre les faits trop peu nombreux dont souvent il devra les déduire! Depuis peu M. *Le Brun* à Paris paroît s'occuper sérieusement de cette partie, aussi bien que des traits principaux qui caractérisent les pinceaux des différens maîtres. Il est disposé à en enrichir la seconde édition de son magnifique ouvrage sur les peintres flamands, hollandois et allemands, à laquelle il se prépare. Un spéculateur, à Amsterdam, fait aussi depuis plusieurs années, avec beaucoup de soin, un recueil des

signatures de tous les peintres et de toutes leurs variantes qu'il peut se procurer. En attendant, que l'un d'eux, ou quelqu'autre à leur place, fasse imprimer le fruit de ses recherches sur cette partie, je crois devoir communiquer au public quelques observations générales, relatives à ce sujet, que mes voyages m'ont mis à même de faire sur un nombre assez considérable des peintres les plus renommés.

D'abord je remarquerai que, parmi les meilleurs artistes anciens, il en est beaucoup qui n'ont jamais signé leurs ouvrages. Parmi les Italiens, sur-tout, le plus grand nombre est dans ce cas. Circonstance, qui rend souvent la décision, sur le nom du maître de très-bons ouvrages italiens, d'autant plus difficile.

Parmi les principaux maîtres des écoles d'Italie, dont je n'ai trouvé la signature sur aucun ou presqu'aucun des tableaux que j'en ai vus, je compte les suivans, que j'ai rangés selon l'ordre alphabétique :

Fréderic Baroche : Fra-Bartolomé de Saint-Marc : Le Bénédette : Paris Bordone : Le Caravage : Charles Cignani : Le Corrège : Pierre de Cortone : Le Dominiquin : François Furini : Luc Giordano : Le Giorgion : Le Guerchin : Le Guide : Jules le Romain : Charles Maratte : L'Orbetto : Le vieux Palma : Le Parmesan : Le Pésarèse : Le Pordenon : Raphaël : André Sacchi : André del Sarto : Le Sassoferrato : Bartolomé Schidone : Le Spagnolet ; Bernard Strozzi : Le

Tintoret : Le Trévisan : François Vanni : Paul Véronèse : Léonard da Vinci : les deux *Zucchero.*

Je n'ignore pas que, tandis que plusieurs de ces maîtres, tels que *le Guide, le vieux Palma* et *Paul Véronèse*, paroissent n'avoir signé aucun de leurs tableaux ; quelques-uns d'entre eux, de même que plusieurs autres italiens, tels que *le Baroche, Paris Bordone, les Caraches, le Guerchin, André del Sarto* et *le Tintoret* ont signé quelques-uns de leurs chefs-d'œuvres. Mais je pense, qu'il n'en résulte aucun motif suffisant pour classer ces derniers parmi les maîtres, que j'appelle *signans*, dont on trouve les signatures plus fréquemment sur leurs ouvrages ; tels que *le Titien*, qui signoit de différentes manières, et qui, sur-tout depuis qu'il fut créé chevalier d'Empire par *Charles-Quint*, s'est plu à annoncer cette qualité, en lettres bien tranchantes sur le fond, ainsi que son nom, et souvent même l'année, sur ceux de ses ouvrages qui lui avoient le mieux réussi à son gré. Tels sont aussi, *le Bassan : Pompée Battoni : Marc Baxaïti : Jean Bellin : Guide Cagnacci : Vincent Catena : Scipion Compagno : Jean Contarino : le Dosso : Jacques Empoli : François Francia : Benvenuto Garofalo : Horace Gentileschi : Philippe Lauri : André Luïgi : le jeune Palma*, et d'autres, qui ont signé une partie de leurs tableaux, même quelques-uns la totalité, soit en toutes lettres, soit en initiales, monogrammes ou hiéroglyphes.

Si je borne ici ma liste pour les Italiens, c'est que je crois, que les ouvrages des autres peintres de l'Italie, que j'ai vus jusqu'ici, ne sont pas assez nombreux, pour m'autoriser à en tirer une conclusion générale.

A l'exemple de la majorité des Italiens, la plupart des peintres historiques, de l'école flamande, se sont abstenus de signer leurs ouvrages. Je n'en citerai que les seuls *Rubens* et *Van Dyck*; dont le premier n'a certainement signé aucun tableau depuis ses voyages en Italie. D'où résulte que si, contre toute probabilité, il en existoit qui fussent munis de sa signature bien avérée, ils ne pourroient être que des productions de sa jeunesse, dans le style de son maître *Otto Van Veen.* Quant à *Van Dyck*, il a signé, comme par prédilection, seulement quatre ou cinq de ses ouvrages, selon l'opinion générale. Les deux principaux de ceux-ci sont, *le Mariage de Ste.-Catherine*, chef-d'œuvre admirable de ce grand homme, qui fait partie de ma collection, et *le Christ en croix*, qui a servi d'épitaphe à son père, et qu'on voit maintenant dans le *Musée* à Paris, tous deux portant son nom authentique en toutes lettres romaines, assez mal faites, où l'*y* a la jambe longue beaucoup trop grosse. L'originalité certaine de ces signatures a toujours rendu suspectes quelques autres, en petit nombre, où le nom de *Van Dyck* se trouve en lettres ordinaires, faites avec soin, sur certains tableaux qu'on lui attribue.

Plusieurs peintres *de genre*, parmi les Flamands, Hollandois et Allemands, n'ont aussi signé aucun de leurs ouvrages : au moins n'ai-je jamais rencontré leur signature sur aucun de ceux que j'en ai vus. Tels sont *Jean Wildens*, le collaborateur pour les paysages du grand *Rubens*, et plusieurs autres très-bons paysagistes ; *Adam Elzhaimer*, et sur-tout *Pierre Neefs* le père, dont par ce moyen, joint à sa très-grande supériorité, on peut distinguer les tableaux de ceux de son fils *Pierre*, qui sont signés et tous peints dans le même *genre*. Le plus grand nombre, néanmoins, des bons artistes de ces trois écoles réunies, ont été, plus ou moins, dans l'habitude de signer leurs ouvrages.

Parmi les peintres, de ces écoles, chez qui cette habitude étoit plus constante, je compte ceux qui suivent par ordre alphabétique, dont je n'ai rencontré aucun tableau sans signature jusqu'ici.

Guillaume Van Aelst, qui signoit en toutes lettres très-bien formées.

Henri Aldegraf, en monogramme romain.

Ludolf Backhuysen, qui signoit de plusieurs manières, mais toujours avec des lettres, qui prouvent, par leur perfection, qu'il avoit enseigné l'art d'écrire.

Henri Van Balen, en lettres romaines.

Job et *Gérard Berckheyden*, la plupart en toutes lettres ordinaires.

Quirin Van Brekelenkamp, en initiales ou en toutes lettres ordinaires.

Jean Brueghel, toujours en toutes lettres romaines.

Théodore Camphuysen, en toutes lettres ordinaires.

Luc Cranach, avec un serpent ailé et couronné, ayant une bague dans sa gueule.

Albert Cuyp, en toutes lettres, ou en initiales ordinaires.

Théodore Van Delen, en toutes lettres romaines.

Balthasar Denner, en toutes lettres ordinaires.

Gérard Dou, en toutes lettres romaines.

Albert Durer, en monogramme romain.

Allart Van Everdingen, en toutes lettres ordinaires, ou en initiales romaines.

Jean-Davidz de Heem, en toutes lettres, ou en initiales ordinaires.

Samuel Van Hoogstraeten, en monogramme romain.

Jean Van Huysum, en toutes lettres ordinaires.

Ferdinand Van Kessel, en toutes lettres, ou en initiales romaines majuscules.

Gérard Lairesse, la plupart par ses deux initiales romaines.

Luc de Leyde, en monogramme.

Les deux *François Van Mieris* et *Guillaume Van Mieris*, tous trois en toutes lettres très-belles, assez rarement en initiales.

Charles Demoor, en toutes lettres ordinaires.

Pierre Neefs, le fils, en toutes lettres la plupart romaines.

Arent Van der Neer, en monogramme romain.

Corneille Poelemburg, par ses deux initiales romaines.

Paul Potter, la plupart en toutes lettres ordinaires.

Jean-Henri Roos, toujours en toutes lettres ordinaires majuscules, avec l'année.

Rachel Ruysch, en toutes lettres ordinaires.

Théodore Valkenburg, en toutes lettres ordinaires très-belles.

David Vinckenbooms, toujours par un pinçon, en flamand *vinck*, sur un arbre, en flamand *boom*.

Gio. Batta Weenix, presque toujours en toutes lettres ordinaires.

Adrien Van der Werff, toujours en toutes lettres, soit ordinaires très-belles, soit romaines très-soignées, avec jour et ombre.

Philippe Wouwermans, presque toujours en monogrammes de lettres ordinaires diversement combinées.

Je compte les maîtres suivans entre les bons artistes de ces trois écoles, dont j'ai trouvé tantôt les tableaux signés et tantôt non, sans que j'aie pu découvrir aucun motif, de ces variations, dans la bonté respective des ouvrages, qui m'ont paru ne devoir leur signature ou son absence qu'au hasard ou au caprice du maître; si non peut-être aux époques différentes

de sa carrière, ou aux demandes de ceux pour lesquels ils ont été peints.

Jean Asselyn, dit *Crabetie.*

Corneille Bega.

Nicolas Berchem. Lorsque cet excellent artiste a signé, il l'a fait le plus souvent en toutes lettres très-bien jettées; d'autres fois par des monogrammes, également bien formés par la combinaison d'un B avec un C ou avec une N, qui sont les initiales de *Claas* et de *Nicolaas*, prononciations diverses de son nom de baptême en Hollandois.

Théodore Van Berghen.

Jean et *André Both.*

Bartholomé Breenberg.

Philippe de Champaigne, et non pas *Champagne*, comme on l'écrit toujours.

Chrétien-Guillaume-Ernest Dietrich, dit *Dietrici*, qui, lorsqu'il a signé, l'a fait de beaucoup de manières très-différentes, soit en monogrammes, soit en toutes lettres : il mettoit un *y* à la fin de *Dietrici.*

A. Duck, mal nommé *le Duck.*

Govard Flinck.

François Floris.

N. Van Gelder.

Gonzales Coques, surnommé *le petit Van Dyck.*

Jean Van Goyen.

Jean Hackert.

Nicolas de Heldt, dit *Stockade.*

Egbert Hemskerk, père et fils.

Gérard Van Herp, très-bon peintre, élève de *Rubens*. Il est resté long-tems inconnu, par la rareté de ses signatures.

Guillaume et *Jacques de Heus*.

Jean Van der Heyden, dont les ouvrages inimitables n'avoient que faire de signature.

Jean M. Hobbema.

Jean Holbein.

Melchior Hondecoeter.

Jean Van Hugtenburg.

Charles Dujardin, qui, lorsqu'il signoit, le faisoit la plupart en toutes lettres romaines grossières et mal formées.

Jean Lingelbach.

Pierre Van Lint.

Jacques Van Loo.

Gabriel Metsu, dont les tableaux signés le sont en toutes lettres ordinaires mal formées, plus rarement en romaines, toujours avec une *s* au lieu de *z*.

Théobald Michault.

Abraham Mignon.

Les deux *Moucheron*.

Gaspar Netscher. Ce merveilleux artiste a très-rarement signé.

Adrien et *Isaac Van Ostade* ont plus souvent signé que non ; quelquefois en initiales, la plupart en toutes lettres.

Egbert Van der Poel.

Adam Pynacker, dont les tableaux signés le sont la plupart en toutes lettres ordinaires mal formées.

Pierre Quast.

Jean-Erasme Quellin.

Paul Rembrandt, qui, lorsqu'il signoit, le faisoit en toutes lettres ordinaires, rarement en initiales, mais presque toujours assez mal faites, et la plupart avec l'année.

Jacques Ruisdaal.

Godefroid Schalcken, qui, lorsqu'il signoit ses tableaux, le faisait la plupart en toutes lettres ordinaires, tranchantes sur le fond; rarement en initiales.

Bartholomé Spranger.

David Teniers, le fils, dont les signatures sont en monogrammes ou en toutes lettres romaines, tous deux peu soignés. Il a signé la majeure partie de ses ouvrages.

Gérard Terburg.

Théodore Van Thulden.

Luc Van Uden.

Adrien et *Guillaume Van den Velde.*

Ary de Voys, ou *de Vois*, comme je l'ai vu.

Simon de Vos, qui signoit souvent en toutes lettres romaines.

Antoine Waterloo.

Jean Weenix.

Jean Wils.

Jean Wynants.

Quoique ces différentes listes ne renferment que les noms des maîtres avec les ouvrages desquels je suis le plus familiarisé, pour en avoir vu un plus grand nombre proportion gardée à

celui de toutes leurs productions connues, je prie le lecteur de ne les envisager, que sous la valeur que je leur donne moi-même, savoir, comme le résultat fidelle de mes nombreuses observations; de la vérité desquelles seules je me rends responsable, toujours prêt à profiter des découvertes différentes des miennes, que d'autres personnes instruites pourront faire, ou avoir faites, sur les tableaux sans nombre qui me sont restés inconnus, quelqu'immense que soit la quantité de ceux que j'ai vus jusqu'ici.

Mais je ne puis assez recommander, de ne jamais perdre de vue les nombreuses signatures vraiment originales, que la maladresse ou l'intérêt sordide ont altérées ou fait disparoître! Personne n'ignore, qu'en effaçant les noms, un vil manège a déjà plongé dans l'oubli le souvenir de maint excellent artiste ancien, dont on ne retrouve plus, ou presque plus, de traces, sinon dans les ouvrages des biographes, qui nous ont transmis les justes éloges, qu'ont mérités de leurs contemporains, parmi tant d'illustres concurrens, beaucoup de peintres, dont on ne connoît plus les ouvrages aujourd'hui!

L'école *hollandoise*, si féconde en artistes excellens, offre sur-tout de nombreux exemples de ceci, parmi ceux de ses élèves, dont le *style* et le *faire* approchent, en quelque façon que ce soit, du *style* et du *faire* d'un des peintres de cette même école, dont les tableaux ont pris la vogue chez les amateurs! Les signatures, qui en

attestoient les talens, disparoissent de leurs ouvrages sous les mains de la cupidité, qui les métamorphose sans remords, et les sacrifie sans pudeur aux conseils d'un gain coupable !

Par ce qui précède, on a pu se convaincre, que la plupart des signatures sont en toutes lettres ou en initiales, plus rarement en monogrammes; et que les maîtres, qui ont employé des hiéroglyphes pour marquer leurs ouvrages, se réduisent à un très-petit nombre. Tels sont les suivans, qui font partie de mes listes, savoir : *le Dosso*, qui semble avoir voulu mêler l'hiéroglyphe au monogramme, en passant un os de mort au travers d'un D. *Le Garofalo*, dont le nom signifie en italien la fleur d'œillet, qu'il a toujours employée pour signature. *Luc Cranach*, et *David Vinckenbooms*, dont, comme j'ai déjà dit, le premier s'est fait connoître par un serpent ailé, avec une couronne et une bague, et le second par un *pinçon* sur un *arbre*, qui désignent son nom en flamand.

Parmi les singularités, que présentent quelquefois les signatures, je crois pouvoir citer celle que j'ai vue gravée derrière un petit tableau, très-singulier lui-même, qui étoit peint sur une épaisse plaque d'étain, dans laquelle *Charles Dujardin* avoit entaillé son nom très-profondément dans le métal derrière le tableau. La singularité de celui-ci, qui représentoit le déluge, consistoit en ce, que la seule figure, qui s'y trouvoit, étoit toute nue et frappée

pée d'un grand coup de jour, tandis que l'orage et la pluie couvroient tout le reste d'une obscurité effrayante.

Si ce fait démontre la possibilité de rencontrer des tableaux qui soient vraiment signés *par derrière ;* il n'en est pas de même d'un autre fait beaucoup plus ordinaire en ce genre, par lequel nombre de personnes ont été, et sont encore tous les jours, induites dans une erreur, qui peut leur devenir très-préjudiciable; lorsqu'elles prennent, pour une signature authentique de quelque grand maître ancien, ou pour une preuve certaine de la bonté d'un ouvrage, les armes de la ville d'Anvers, imprimées, au moyen d'un fer rougi, derrière certains tableaux anciens, peints sur panneau ! La vérité est que, pour maintenir, par une espèce de contrôle, la réputation dont jouissoient les panneaux faits à Anvers dans le tems où l'art y étoit à son plus haut point de gloire, on y avoit adopté la sage précaution d'imprimer cette marque sur chaque panneau, pour en attester la bonté reconnue, comme la marque du contrôle atteste le titre des métaux précieux.

Quoique, connoissant par expérience l'intérêt qu'inspire une signature à un jeune amateur, je me sois étendu à dessein sur cet article, je ne puis néanmoins m'empêcher de dire que, si l'on étoit assez raisonnable pour n'apprécier un tableau que d'après son vrai mérite, sans s'embarrasser du nom qu'il porte, ou si, se refusant par ha-

bitude à un conseil si utile pour les progrès de l'art, on se rendoit au moins capable de lire le nom du maître dans le style et la touche de l'ouvrage, non pas dans les lettres qui peuvent s'y trouver, toute signature alors deviendroit inutile!

Mais tant que les vrais connoisseurs seront si rares; tant que, crainte de se tromper, on n'osera louer un tableau, avant d'être assuré qu'il est d'un maître qui figure parmi ceux dont on fait le plus grand cas; rien ne peut être plus commode, sans doute, qu'une signature originale bien avérée. Car elle établit, sans autre preuve, l'authenticité du tableau pour tous ceux qui ont quelqu'habitude en cette partie. Mais elle ne servira de rien à l'amateur, dont l'œil novice ne pourra décider si elle est originale ou contrefaite; à moins qu'il n'ait recours au jugement d'autrui; ou, si le tableau lui appartient, qu'il ne se décide à éprouver cette signature avec l'esprit-de-vin, qui enlève toute peinture nouvelle. Néanmoins, comme ce mordant attaque aussi plusieurs couleurs anciennes, l'emploi doit en être d'autant plus circonspect, que certains artistes ont signé leurs tableaux avec des couleurs si délayées et si peu solides, qu'un frottement un peu rude avec le doigt, en ôtant le vernis, suffit souvent pour les entamer. Il faut sur-tout bien se garder, dans pareil cas, de se laisser tromper, par une épreuve imprudente, au point d'envisager, comme peinture nouvelle, une signature vraiment originale.

Tout ce que j'ai fait voir ci-devant démontre, qu'on espéreroit envain, de découvrir toujours *l'auteur* d'un ouvrage, en y cherchant sa *signature*. Ce qui me reste à dire prouvera également, combien peu l'on doit espérer, de pouvoir toujours déterminer l'*école*, qui réclame un ouvrage, par la *matière* sur laquelle il est peint.

Pour ne rien laisser à désirer aux amateurs, je m'étendrai autant qu'il faut, sur ce point, afin qu'ils puissent juger par eux-mêmes comment et quand la *matière*, sur laquelle est peint un tableau, peut contribuer à faire reconnoître l'école d'où il est sorti.

J'observerai néanmoins, que le vrai connoisseur ne regarde jamais un tableau par derrière, sinon peut-être pour s'assurer davantage du degré de sa conservation; mais que, pour juger ce qu'il est, et de quel pays il vient, la peinture seule est sa boussole. Aussi n'ai-je jamais pu m'accoutumer à voir l'importance outrée, qu'on met assez communément en Allemagne, à connoître sur quoi un tableau est peint! A peine l'amateur en a-t-il un en main, qu'il se hâte de le retourner pour l'examiner par derrière: et ce n'est qu'après ce préambule que, revenant sur ses pas, il finit par où il auroit dû commencer, c'est-à-dire, par regarder la peinture.

Le peu d'utilité d'une telle pratique, deviendra manifeste en considérant, qu'une infinité de *matières* ont servi indistinctement aux artistes de tout pays pour y peindre leurs ouvrages. L'on

trouve des tableaux peints sur papier, sur carton, sur vélin, sur ivoire, sur soie, sur des plaques d'or, d'argent, de cuivre, d'étain, de fer-blanc, de verre, de pâte, de marbre et d'albâtre tant blancs que panachés, de porphyre, d'agathe, de jaspe, de pierre de touche, d'ardoise et de plusieurs autres pierres, même de celles qu'on place parmi les précieuses : car j'en ai vu de petits, qui étoient peints sur grenats. Mais la toile et le bois, et quelquefois le cuivre aussi, ont été généralement employés pour les tableaux d'une certaine grandeur.

Entre ces différentes *matières*, le papier et le carton ont servi sur-tout aux études des artistes de grand génie des différentes écoles. Le vélin, l'ivoire, la soie, l'or, l'argent et la plupart des pierres, ainsi que les bois rares, ont été employés par des peintres, qui butoient à l'extraordinaire, au précieux, ou à l'extrême fini. Le fer-blanc n'a servi qu'aux Allemands, et à quelques Italiens, pour suppléer au cuivre. Ce dernier, ainsi que le bois et la toile, ont servi indistinctement, aux peintres de tous les pays, avec les seules restrictions, qu'on peut déduire facilement des observations suivantes.

Le cuivre a été employé sur-tout par les Flamands et par les Hollandois, mais seulement pour les tableaux de petite ou de médiocre forme.

Parmi les bois, le sapin et autres espèces tendres, n'ont servi, qu'aux peintres allemands et aux italiens. Ces derniers ont eu généralement

l'habitude, d'employer des panneaux extrêmement épais, dont souvent le derrière, au lieu d'être raboté ou scié, n'étoit travaillé qu'à la hache.

Le châtaignier, employé assez communément par les peintres italiens, l'a été aussi par les plus anciens artistes allemands, et même par quelques flamands vers la même époque. Cette dernière circonstance est assez remarquable en ce, qu'elle semble indiquer, que le châtaignier, si commun en Italie, doit l'avoir été aussi, dans les 15me. et 16me. siècles en Allemagne et aux Pays-Bas, où il est devenu si rare aujourd'hui. La charpente, qu'on a trouvée toute de châtaignier, en démolissant le château royal de Tervuren, et quelques autres châteaux très-anciens dans les Pays-Bas, vient à l'appui de cette observation.

L'emploi du chêne, et même de l'espèce la plus choisie, semble avoir été le partage des peintres flamands et hollandois, dont on ne trouve des tableaux sur aucun autre bois, excepté le très-petit nombre des plus anciens qui, comme j'ai dit, sont sur châtaignier. Cette espèce de panneau de chêne est si considérée chez les amateurs en Allemagne, où aucun artiste ancien ne paroît s'en être servi, qu'il devient souvent à leurs yeux un vrai titre de recommandation, pour le tableau qui s'y trouve peint. Ils lui donnent, par distinction, le nom de *schiff-brett*, qui signifie *panneau de navire*; comme s'il provenoit d'anciens navires démontés.

Enfin les seuls Italiens et quelques Espagnols

se sont distingués par l'emploi de toiles très-grosses, la plupart si mal apprêtées, qu'on en peut compter les fils à travers la peinture. Ces toiles italiennes sont par fois si grosses, qu'on les diroit tissues de ficelle au lieu de fil.

Comme la peinture sur verre, qui a exercé autrefois des pinceaux si habiles dont le vrai procédé n'est plus guères connu, ne peut pas trouver sa place ici, je n'ai rien à dire du petit nombre de tableaux peints sur verre ou sur des pâtes vitreuses, que j'ai eu occasion de voir, et qui étoient tous peu dignes d'attention.

Mais je ne puis passer sous silence que, dans ces derniers tems, quelques artistes d'Anvers ont réussi à peindre, avec beaucoup de succès, derrière des verres blancs bien clairs et transparens, des fleurs, des fruits, des animaux tant morts que vivans, des insectes, coquilles et autres objets, même des paysages, en appliquant les couleurs sur le verre dans l'ordre directement opposé à celui de la peinture ordinaire, qui finit par les mêmes touches par lesquelles l'autre commence. J'ai vu plusieurs de ces tableaux peints derrière verre, qui enchantoient par l'illusion. Le verre, qui leur tenoit lieu de vernis, les garantissoit de toute ordure. Malheureusement, sa fragilité ne leur donnoit qu'une existence précaire : tandis que les vapeurs des murs, ne pouvant pénétrer le verre, se fixoient dans les couleurs, et les faisoient périr. Ces défauts réunis semblent présager la chûte prochaine de cette invention, aussi agréable qu'ingénieuse!

Je ne puis terminer cet article, sans relever en peu de mots une erreur trop généralement répandue, j'ignore comment, même aux Pays-Bas et en Hollande, par laquelle beaucoup de personnes, d'ailleurs assez instruites pour ne pas ignorer qu'un bon tableau est un effet très-précieux, sont dans la ferme croyance, que la *matière*, sur laquelle il est peint, puisse influer sur son mérite et sur son prix. Heureusement, les uns tiennent pour la toile, les autres pour le panneau! Ce partage des opinions rend moins dangereux un préjugé, dont les réflexions suivantes doivent faire sentir toute l'absurdité!

Les trois *matières*, le plus généralement employées pour les tableaux à l'huile, sont la toile, le bois et le cuivre. Chacune d'elles offre certains avantages, en même-tems que certains défauts, qui lui sont propres, mais dont l'ensemble est assez bien contre-balancé entre les trois, pour ne laisser de préférence décidée à aucune.

Le cuivre est solide et uni. Mais les enfoncemens et les plis, qui y arrivent par accident, sont sans remède. Il jette d'ailleurs souvent un vert de gris, qui noircit et mange les couleurs sans retour; et il rend l'enlèvement et le transport, de la couleur sur une toile, à peu près impraticables.

Le bois est uni et solide, mais sujet à montrer ses fibres et ses pores à travers les couleurs peu épaisses, sur-tout lorsqu'il a été flotté. Il est d'ailleurs sujet à se retirer, se fendre, se courber et à se décoller dans les joints.

La toile, par sa souplesse, évite bien des dangers, sur-tout si elle est bien apprêtée : elle facilite le rentoilage, et, lorsqu'on la roule les couleurs en dehors, elle devient d'un transport facile, quelque grand que soit le tableau. Mais elle est très-sujette à former des plis et à faire fendiller et gercer la peinture, ou à la faire *trézaler*, et à se ressentir trop facilement des variations de l'atmosphère. Ainsi, mérite et défauts compensés, la réflexion confirme ce que l'expérience avoit démontré depuis long-tems, savoir : qu'aucune de ces trois *matières* ne mérite d'être préférée aux autres.

Pour ne rien négliger touchant les *matières* sur lesquelles on a peint, même avant la découverte de la peinture à l'huile, je crois devoir observer que, dans les très-anciens tableaux, on trouve assez souvent, que le panneau, sur lequel ils paroissent être peints, est recouvert d'une toile très-mince ; et que la cire, combinée avec d'autres substances qui l'ont rendue très-dure, a fort communément servi aux anciens artistes, pour y appliquer l'or des fleurs et autres ornemens dorés, souvent en relief, que, par un goût bizarre, ils introduisoient dans leurs tableaux !

CHAPITRE XIII.

Examen de la fameuse Balance, *inventée par* De Piles, *pour juger les différens degrés du mérite des principaux Peintres d'Histoire.*

La plus grande difficulté, qu'éprouvent les jeunes amateurs, pour satisfaire la passion qui les domine, c'est de pouvoir décider, avec connoissance de cause, si un tableau est bon?

En plusieurs endroits de cet ouvrage, sur-tout dans le premier chapitre, on peut voir les embarras nombreux que rencontre, dans son chemin, celui qui commence à former une collection; et cela uniquement, parce qu'ignorant lui-même ce qu'il faut pour qu'un tableau soit bon, et ne trouvant personne qui veuille l'en instruire, il est toujours environné de doute, et tourmenté par la crainte de se tromper. Il est donc tout-à-fait naturel, qu'il mette tous ses soins à rechercher ce qu'il croit pouvoir le conduire à cette connoissance, dont il sent un si impérieux besoin, et que, en attendant l'aptitude de juger par ses yeux le mérite réel et intrinsèque des ouvrages de l'art, il saisisse avidement tous les moyens accessoires, qui lui paroissent pouvoir suppléer, d'une façon quelconque, à la

connoissance effective si nécessaire, qui lui manque encore.

Ces moyens *supplétoires*, toujours très-insuffisans, se réduisent la plupart, à indiquer les maîtres dont les ouvrages sont les plus recherchés et se vendent le plus cher. Tels sont sur-tout les catalogues, avec les prix des ventes publiques, et les vies des peintres; dans lesquels le jeune amateur cherche à découvrir, par une lecture aussi ennuyeuse que peu profitable, les degrés de considération auxquels les différens artistes sont parvenus, et les prix auxquels se vendent leurs ouvrages; espérant suppléer par ce moyen, dans ses achats, à la connoissance du mérite réel des tableaux, qu'il n'a pas encore acquise.

De Piles, ce partisan si zélé de la peinture et de ses productions, a formé le projet louable, d'épargner, aux amateurs et aux élèves de l'art, une multitude de recherches tédieuses et souvent trompeuses. Pour y parvenir, il a inventé sa fameuse *balance des peintres*, dans laquelle il leur présente, par ordre alphabétique, un certain nombre d'artistes renommés, en déterminant le mérite respectif de chacun, dans la *composition*, le *dessin*, le *coloris* et l'*expression*, par un nombre comparatif de bonnes notes, qui ne peut jamais aller au-delà de *dix-huit* dans chacune de ces quatre parties constituantes de l'art.

Ce nombre *dix-huit* représente, selon *De Piles*, le plus haut degré de perfection, où le meilleur ouvrage connu soit parvenu jusqu'ici dans une

des quatre parties : mais il soutient, que nous connoissons un dix-neuvième degré, dans chaque partie, auquel personne n'est encore arrivé jusqu'ici ; au-delà duquel il en suppose un vingtième, qu'il attribue à la perfection suprême, que selon lui nous ne connoissons pas dans toute son étendue.

Watelet, dans son *Dictionnaire des Arts*, se borne à copier *De Piles*, en parlant de cette *balance*, qu'il appelle *un jeu d'esprit*; et *Dom Pernety*, dans le sien, se contente de dire, que le nom de *balance des peintres* présente une *idée* au moins *fausse*. *De Piles* lui-même a la modestie d'assurer, que sa *balance* est un essai, qu'il a fait plutôt *pour se divertir* que pour attirer les autres dans son sentiment.

Tout cela n'empêche pas, que la disette de tout autre secours pour s'instruire, et l'espoir flatteur que conçoivent les commençans d'apprendre facilement à connoître, par un léger calcul, le mérite des principaux artistes, au moyen de cette *balance*, ne fassent envisager celle-ci, comme une pièce très-instructive et très-utile, par la plupart des amateurs novices, qui la consultent comme un oracle ; et cela avec d'autant plus d'empressement, qu'ils croient y trouver, appréciés à leur juste valeur, les maîtres italiens les plus distingués, dont ils voient trop rarement des tableaux, pour parvenir à les juger par leurs ouvrages.

Aussi ai-je trouvé par-tout la confiance plus

ou moins établie dans cette *balance* de *De Piles*, qui a même été traduite en d'autres langues. Je crois donc ne pouvoir me dispenser, d'en dire mon opinion, afin que les jeunes amateurs sachent à quoi s'en tenir, et qu'ils évitent les erreurs, où ils tomberoient en lui accordant une confiance illimitée. La voici, telle que cet auteur l'a donnée dans son *Cours de Peinture par Principes* (in-12, Paris, 1708).

BALANCE DES PEINTRES,

INVENTÉE PAR *DE PILES*.

NOMS DES PEINTRES, LES PLUS CONNUS.	Composition.	Dessin.	Coloris.	Expression.
Albane	14	14	10	6
Albert Dure	8	10	10	8
André del Sarto	12	16	9	8
Baroche	14	15	6	10
Bassan (Jacques)	6	8	17	0
Baptist del Piombo	8	13	16	7
Bellin (Jean)	4	6	14	0
Bourdon	10	8	8	4
Le Brun	16	16	8	16
Calliari P. V.	15	10	16	3
Les Caraches	15	17	13	13
Corrège	13	13	15	12
Dan. de Volter	12	15	5	8
Diepembek	11	10	14	6
Le Dominiquin	15	17	9	17
Giorgion	8	9	18	4
Le Guerchin	18	10	10	4
Le Guide		13	9	12
Holben	9	10	16	13
Jean da Udiné	10	8	16	3
Jaq. Jourdans	10	8	16	6

NOMS DES PEINTRES, LES PLUS CONNUS.	Composition.	Dessin.	Coloris.	Expression.
Luc Jourdans	13	12	9	6
Josepin	10	10	6	2
Jules Romain	15	16	4	14
Lanfranc	14	13	10	5
Léonard de Vinci	15	16	4	14
Lucas de Leide	8	6	6	4
Mich. Bonarotti	8	17	4	8
Mich. de Caravage	6	6	16	0
Mutien	6	8	15	4
Otho Venius	13	14	10	10
Palme le vieux	5	6	16	0
Palme le jeune	12	9	14	6
Le Parmesan	10	15	6	6
Paul Véronèse	15	10	16	3
Fr. Penni il Fattoré	0	15	8	0
Perrin del Vague	15	16	7	6
Pietre de Cortone	16	14	12	6
Pietre Perugin	4	12	10	4
Polid. de Caravage	10	17	0	15
Pordenon	8	14	17	5
Pourbus	4	15	6	6
Poussin	15	17	6	15
Primatice	15	14	7	10
Raphaël Santio	17	18	12	18
Rembrant	15	6	17	12
Rubens	18	13	17	17
Fr. Salviati	13	15	8	8
Le Sueur	15	15	4	15
Teniers	15	12	13	6
Pietre Teste	11	15	0	6
Tintoret	15	14	16	4
Titien	12	15	18	6
Vanius	13	15	12	13
Vendeïk	15	10	17	13
Tadée Zuccre	13	14	10	9
Frédéric Zuccre	10	13	8	8

Les connoissances réelles, l'impartialité et la bonne foi, que je trouve dans tous les ouvrages que *De Piles* a publiés sur la peinture, m'inspirent tant d'estime pour cet auteur, que je ne puis voir qu'à regret, qu'il ait hazardé de publier cette *balance* faite avec tant de légèreté ! Il lui étoit très-permis, sans doute, de la composer, comme il le dit lui-même, *pour se divertir.* Mais il auroit dû s'en tenir là, et ne pas se procurer ce plaisir aux dépens du public, en la faisant imprimer telle qu'elle est !

J'avoue, que l'idée en est ingénieuse, et que son projet pourra devenir aussi agréable qu'utile, aux amateurs et aux élèves de l'art, s'il est un jour exécuté avec l'attention scrupuleuse et les connoissances très-étendues, qu'exige une entreprise si difficile. En attendant, je ne puis me dispenser, de prémunir les commençans contre le danger, auquel ils s'exposeroient, en se confiant à cette *balance*, telle qu'elle est maintenant.

Mon intention n'est toutefois pas, d'en faire ici une analyse complète, ni d'en détailler toules les inexactitudes. Cela me meneroit au-delà de mon but, pour lequel il me suffit de faire voir, par quelques traits des plus saillans, combien peu cette *balance* est *exacte.* Je ne parlerai même pas des fautes assez grossières, qu'on y trouve dans les noms et leur ortographe, persuadé que, comme j'ai eu soin de les copier littéralement d'après *De Piles*, chaque amateur appercevra ces fautes sans peine. Mais, quant à

l'exécution du plan, j'observerai, qu'elle n'est ni *exacte* ni *complète*, sans faire mention de ses autres défauts.

Elle manque sur-tout d'*exactitude*, en ce, que les nombres des bonnes notes n'y sont la plupart pas conformes au mérite réel respectif des peintres, auxquels ils sont assignés : comme, entre beaucoup d'autres, les exemples suivans le prouvent jusqu'à l'évidence.

Le *Baroche*, ce coloriste si aimable, s'y trouve borné à six notes, pour le *coloris*, pour lequel *De Piles* en accorde dix-sept au *Bassan*, quoique très-inférieur en cette partie à *Sébastien del Piombo*, qui n'en obtient néanmoins que seize dans la *balance*, où par erreur il se trouve nommé *Baptiste*.

Le Brun, quelqu'inférieur qu'il soit, à *Eustache le Sueur*, dans le *dessin*, le *coloris* et l'*expression*, s'y voit cependant placé au-dessus de lui dans toutes ces parties.

Les trois *Caraches* sont rangés sans façon, dans cette *balance*, absolument sur une même ligne, pour toutes les parties de la peinture.

Le *Giorgion* n'y obtient que neuf notes pour le *dessin*, pour lequel le *Tintoret*, si souvent incorrect, en reçoit jusqu'à quatorze.

Le *Guide*, cet artiste sublime, reconnu par excellence pour *le peintre des Graces*, n'y a que treize notes pour le *dessin*, neuf pour le *coloris*, et douze pour l'*expression*. Lui, à qui Bologne doit son *Saint-Pierre pénitent*, ce chef-d'œuvre

de l'art, que *Cochin*, dans son *Voyage pittoresque*, proclame comme le tableau le plus parfait, *par la réunion de toutes les parties de la peinture*, qui soit en Italie!

On seroit tenté de croire, que *De Piles* a voulu vraiment *se divertir* aux dépens du *Guide*, en voyant, qu'il ne lui a accordé aucune note pour la *composition;* tandis qu'on rencontre tant d'ouvrages, si bien composés, de ce maître, à Bologne et ailleurs en Italie, aussi bien que dans les galeries publiques : sur-tout, tandis que le *St.-Job*, qu'il a peint pour Bologne, et l'admirable *Assomption*, de vingt-six figures grandeur naturelle, qu'il a peinte pour Vérone, suffiroient seuls pour l'immortaliser, dans cette partie de l'art.

Luc Giordano, que la *balance* appelle *Jourdans*, n'en reçoit que neuf notes pour le *coloris;* tandis qu'elle en accorde jusqu'à seize, en cette partie, au *Caravage*, ce coloriste si faux avec ses ombres noires d'une dureté insupportable!

Léonard da Vinci et *Michel-Ange Buonaroti* n'en obtiennent chacun que quatre, dans ce même *coloris*, où *Raphaël* en obtient douze! Ceux qui ont vu les ouvrages de *Léonard da Vinci*, au *Musée* de Paris et ailleurs, et ceux qui ont eu l'occasion si rare de voir un tableau à l'huile bien avéré de *Buonaroti*, tel que le chef-d'œuvre admirable que j'en possède, doivent être convaincus, que cette proportion s'écarte absolument de toute justesse!

François

François Penni, dit *le Facteur*, n'y reçoit aucune note pour la *composition*; lui, qui a peint *le Passage de la mer rouge* : pour ne pas parler de ses autres ouvrages, qu'on voit à Rome et ailleurs.

Van Dyck, ce dessinateur si correct et si élégant, appellé *Vendeïk* par *De Piles*, se trouve borné, dans sa *balance*, à dix notes pour le *dessin*, pour lequel elle en donne seize à *Le Brun*, quinze à *Pourbus*, quatorze à *Otto Venius*, à *Pierre de Cortone* et au *Tintoret*, et jusqu'à douze à *Teniers* même !

Si *De Piles* a eu raison, de n'accorder aucune note, pour le *coloris*, à *Polidore de Caravage* qui, sauf son *Portement de croix* de Messine, n'a peint que des bas-reliefs, et à *Pierre Testa*, qui n'est connu que pour ses gravures ; il a eu tort, de placer l'un et l'autre parmi les *peintres les plus connus*; à moins qu'il n'ait été persuadé, qu'on peut être *peintre* sans employer des couleurs.

Je ne puis concevoir ce qui a pu engager cet auteur, d'ailleurs si modéré et si équitable, à refuser jusqu'à la moindre note, pour la partie de l'*expression*, au *Bassan*, à *Bellin*, et au *vieux Palme*, très-foibles à la vérité, mais pas tout-à-fait *nuls* dans cette partie ; et même à *François Penni*, le collaborateur du grand *Raphaël*, dont cet élève a achevé plusieurs ouvrages après la mort de son maître.

Je suis mécontent aussi, du trop petit nom-

bre de notes que *De Piles* accorde, pour l'*expression*, à plusieurs autres peintres : tels que *Paul Véronèse*, auquel il n'en donne que trois, tandis que le seul tableau que je possède de cet artiste doit lui en valoir davantage; tels encore, que *Jacques Jordaens* et *Teniers*, si renommés pour l'*expression* de leurs figures, à chacun desquels cet écrivain ne donne néanmoins que six notes dans cette partie de l'art!

Je crois en avoir dit assez jusqu'ici, pour faire voir combien la *balance* de *De Piles* est peu *exacte*. Le lecteur verra de même, combien peu elle est *complète*, en jettant un coup-d'œil sur la liste des noms qui la composent! Car il s'apercevra d'abord que, parmi les peintres d'histoire, auxquels cet auteur s'attache exclusivement ici, il en est beaucoup de très-distingués qu'on y chercheroit en vain.

Ce seroit une mauvaise excuse de dire, que *De Piles* n'a choisi sa liste que parmi les peintres *les plus connus!* Car, si sous ce prétexte il a pu se passer de parler de quelques excellens artistes dont les ouvrages sont moins répandus, tels que *Furini*, *Allori*, *Bordone*, *Schidone* et le *Cavedone*; il n'a pu alléguer le même motif pour une quantité d'autres, qui étoient très-connus de son tems, tels que le *Bénédette*, le *Spagnolet*, les *Procaccini*, le *Calabrois*, le *Prète Génovèse*, *Murillos*, *Cignani*, *Sacchi* et autres, parmi les *Italiens*; *de Crayer*, *de Champaigne*, *Gonzales*, *Van Thulden* et plusieurs autres, parmi les *Fla-*

mands; ainsi que *Lairesse* et *Van den Eekhout* parmi les *Hollandois.*

Ayant reconnu combien peu la *balance* de *De Piles* est correcte, je me suis occupé, pendant mes longs voyages, à en former une à ma manière, uniquement pour ma propre satisfaction. Mais, en prenant la sienne pour modèle, je m'y suis attaché par préférence aux maîtres *italiens*, comme beaucoup moins connus, que ceux des autres écoles, aux Pays-Bas et en Hollande, où il est extrêmement rare de rencontrer des tableaux italiens : non-seulement parce qu'il est en effet fort difficile de s'en procurer de véritables, mais aussi parce que le préjugé y est établi, qu'il ne peut sortir que des copies de l'Italie, tous les originaux y appartenant à des établissemens publics, ou à des familles dans lesquelles ils sont fixés par des fidéi-commis permanens. Ce préjugé populaire est cause, qu'un tableau italien, quelqu'évidente que puisse en être l'originalité, y demeure toujours plus ou moins suspect, chez tous ceux qui n'ont pas une connoissance assez ferme pour oser s'en rapporter à leurs yeux plutôt qu'à leurs oreilles : et, par malheur, ceux-ci ont toujours fait, et feront probablement long-tems encore, le plus grand nombre !

Tout devoit donc fixer ma principale attention sur les *Italiens;* d'autant plus, qu'ils forment eux seuls les trois quarts de la *balance* de *De Piles*, qui ne regarde que les peintres d'histoire, et

que j'avois prise d'abord pour base de mon travail; mais dont je ne tardai pas à m'écarter, pour y joindre beaucoup de peintres éminens qui ne s'y trouvent pas, et sur-tout pour suivre, dans la division des parties de l'art, un plan, plus conforme aux besoins des amateurs, qui devoit rendre mes calculs plus clairs et plus méthodiques et les motifs de mes jugemens plus faciles à vérifier.

Je communiquai mon entreprise à ceux des amateurs et des artistes, que je trouvai, pendant mes courses, les plus versés dans la connoissance des maîtres italiens, et de leurs ouvrages, par un plus long séjour en Italie. Tous approuvèrent mon plan, et plusieurs voulurent bien, à ma prière, composer à leur tour des *balances*, pour les peintres qui leur étoient le mieux connus : quelques-uns même y joignirent les prix respectifs des tableaux de ces peintres, en prenant pour base commune *une tête terminée sans mains.* Je recueillis avec soin ces matériaux, dans l'intention de m'en servir un jour pour confirmer ou pour rectifier, par la confrontation, la *balance*, que j'avois entreprise moi-même d'après mon propre plan.

Ce plan diffère sur-tout, de celui de *De Piles*, en ce, qu'au lieu des quatre colonnes, que cet auteur a établies pour la *composition*, le *dessin*, le *coloris* et l'*expression*, j'ai cru devoir en admettre cinq, pour pouvoir embrasser plus complètement, sans ambiguité et sans confusion, les dix-huit parties de la peinture, qui contri-

buent, chacune pour soi, au *bien rendu* et au *bon choix* du tableau, comme je l'ai fait voir au deuxième chapitre, et qui sont : l'invention, la composition, la disposition ou l'ordonnance, le dessin, les airs des têtes, l'expression, les attitudes, la perspective linéaire, la perspective aërienne, les couleurs propres, les couleurs locales, le ton général du coloris, le clair-obscur, la transparence, l'harmonie, l'effet, l'empâtement et la touche ; chacune desquelles doit être prise séparément en considération, pour juger le mérite des tableaux, et par conséquent aussi, pour juger le mérite respectif des maîtres.

Mais si celui, qui veut calculer le degré de perfection où les différens peintres ont poussé leur talent, doit nécessairement examiner leurs ouvrages du côté de chaque partie de l'art, il n'en est pas de même, lorsqu'il veut communiquer son opinion au public, qui ne demandera qu'à jouir du résultat des jugemens que l'observateur aura portés séparément sur toutes les parties du talent de chaque artiste, et qui sera charmé de pouvoir en profiter avec le moins de peine possible. D'où suit que, pour parvenir à faire une *balance* vraiment utile, il faut réduire les parties de l'art à un aussi petit nombre de divisions que peut le permettre la clarté, si indispensable dans une matière si compliquée. Car il seroit aussi imprudent, d'embrouiller le jeune amateur par un trop grand nombre de di-

visions, que de le laisser dans l'incertitude et l'obscurité, par un nombre insuffisant.

Des dix-huit parties, qu'assigne mon deuxième chapitre comme devant concourir à la bonté d'un tableau, les trois premières appartiennent au *sujet*, les cinq suivantes au *dessin*, et les dix dernières au *coloris*. *De Piles* les a réduites à quatre divisions, dont une pour le *sujet*, deux pour le *dessin* et les parties qui en dépendent, et une seule pour les dix parties du *coloris*.

J'ai retenu les trois divisions de cet auteur pour le *sujet* et le *dessin*, en y faisant néanmoins les changemens nécessaires. Mais je n'ai pu m'en tenir à sa division pour le *coloris* : car celui-ci renferme tant de parties, qui sont indépendantes entre elles, que beaucoup d'artistes ont excellé dans les unes et nullement dans les autres ! Aussi, pour éviter la confusion et l'incertitude que la division de *De Piles* laisse au sujet du *coloris*, j'ai cru devoir accorder à celui-ci deux divisions au lieu d'une : dont la première renferme les couleurs propres et la transparence, avec le ton général du coloris sur lequel celles-là influent beaucoup. J'y ai joint l'empâtement et la touche. L'autre division renferme les cinq parties restantes du coloris, desquelles dépend sur-tout sa vérité et sa conformité avec la nature dans le *tout-ensemble*.

Les partisans exclusifs du *dessin*, parmi les peintres, ne m'approuveront probablement pas en ceci, et me taxeront de partialité pour le

coloris ! Mais j'ai dit, dès le premier chapitre, que je n'écris pas pour eux, mais pour les amateurs et pour les curieux, auxquels je ne veux rien laisser à désirer de tout ce qui, parmi les différens *résultats* de l'art, peut contribuer à faire connoître le mérite réel d'un tableau.

C'étoit pour ce motif, que je m'étois proposé, de leur communiquer dans cet ouvrage, comme un moyen de plus, la *balance* que j'ai composée pour mon usage, à laquelle je comptois même ajouter les prix des ouvrages de plus de soixante des principaux peintres italiens, pour servir de supplément au chapitre XIV, qui renferme les prix des meilleurs tableaux *flamands*, *hollandois* et *allemands*. Mais, lorsque je me mis à comparer les *balances* de mes amis, entre elles et avec la mienne, je m'apperçus qu'il n'y regnoit pas assez d'accord, pour pouvoir en publier le résultat avant de les avoir soumises à un examen sévère. Je trouvai sur-tout les prix, qu'on m'avoit fixés, trop différens entre-eux pour oser m'en servir, étant hors d'état d'en décider par moi-même, vu le nombre trop petit de tableaux italiens bien avérés, que j'ai vus exposés en vente publique.

Arrêté dans mon projet, par cette difficulté imprévue, j'essayai de consulter ceux que, parmi les vrais connoisseurs, je savois être les plus capables de m'assister par leurs lumières. Mais tout le fruit, que je tirai de ces démarches et de ma correspondance, fut, de me convaincre

de plus en plus de la difficulté d'exécuter cette entreprise avec l'exactitude, dont je me suis fait jusqu'ici une loi dans tous mes ouvrages.

Je me vois donc, à regret, forcé de différer, pour le moment, l'exécution de ce projet; sans néanmoins y renoncer. Car j'espère bien publier un jour ma *balance*, avec de nombreuses observations, dès que les nouvelles recherches, que je me propose de faire à ce sujet, m'auront mis à même de parvenir au degré de certitude et d'exactitude, qu'exige un travail qu'on destine au public!

En attendant, je crois ne pas pouvoir m'exempter, de joindre ici un échantillon de mon plan, pour que mes lecteurs puissent le comparer avec celui de *De Piles*, et pour leur communiquer en même-tems les raisons, qui m'ont engagé, à diviser l'art du peintre en dix-huit parties, afin de faciliter aux amateurs le jugement des tableaux, à la bonté desquels ces parties doivent contribuer toutes, chacune pour sa part, par leurs *résultats*. Ils y verront aussi mes motifs pour distribuer, comme je le fais, ces dix-huit parties, dans mes cinq colonnes, afin d'obtenir autant d'ordre et de clarté qu'il a été possible. Enfin ils observeront que, pour faciliter le mouvement de la *balance*, j'ai adopté le nombre vingt-quatre pour mon plus haut, à la place du nombre dix-huit que *De Piles* avoit adopté pour le sien.

Ayant remarqué que, parmi les cinquante-

huit peintres qui entrent dans la *balance* de cet auteur, il n'y en a que quatorze dont la totalité des bonnes notes, qu'ils y obtiennent, monte jusqu'à cinquante, je choisis par préférence, pour mon échantillon, les sept maîtres dont, parmi ces quatorze, les ouvrages sont le plus généralement connus en Europe; afin de mettre ainsi les amateurs à même d'apprécier plus facilement mon opinion, sur ces artistes, et de l'admettre, si l'observation la leur fait trouver bonne, ou de la rejetter, si l'expérience, qu'ils pourront acquérir eux-mêmes par la vue d'un nombre assez considérable de tableaux bien avérés, les met en droit de conclure, que j'ai apprécié trop haut ou trop bas, dans l'une ou l'autre de mes cinq colonnes, le mérite respectif de quelqu'un des sept maîtres, dont j'ai cru devoir me servir pour donner une idée de ma *balance*.

Je suis très-éloigné, de vouloir mettre plus d'importance à mon jugement en ceci, que *De Piles* n'en a mis au sien. Aussi ne donné-je cet échantillon de ma *balance*, que pour ce qu'il pourra valoir aux yeux des autres, sans former aucune prétention sur leur jugement. Car je me garderai bien d'oublier, en cette occasion, ce que je dis si souvent dans mon ouvrage, savoir, que la vue seule doit décider du mérite, des tableaux et des artistes, et qu'il ne faut s'en rapporter sur ce point à aucune autorité, si non lorsque nos yeux la confirment.

Articles extraits de ma Balance des Peintres.

NOMS des PEINTRES.	Invention, Composition et Disposition.	Dessin, Airs des têtes et Perspective linéaire.	Expression et Attitudes.	Couleurs propres, Transparence, Ton du Coloris, Empâtement et Touche.	Couleurs locales, Perspective aërienne, Harmonie, Clair-obscur et Effet.
Annibal Carache.	19	21	18	18	17
Corrège.	16	19	21	21	22
Van Dyck.	19	19	19	20	22
Raphaël.	22	23	23	20	15
Rembrandt	16	11	16	22	20
Rubens.	24	18	19	22	21
Titien.	16	16	14	24	18

TOTAL DE MES NOTES ET DE CELLES DE DE PILES.

NOMS des PEINTRES.	Total de mes trois premières Colonnes.	Total de la Composition, du Dessin et de l'Expression de De Piles.	Total de mes deux dernières Colonnes.	Total du Coloris de De Piles.	Total de mes cinq Colonnes.	Total des quatre Colonnes. de De Piles.
ANN. CARACHE.	58	45	35	13	93	58
CORRÈGE	56	38	43	15	99	53
VAN DYCK. . . .	57	38	42	17	99	55
RAPHAËL.	68	53	35	12	103	65
REMBRANDT . . .	43	33	42	17	85	50
RUBENS	61	48	43	17	104	65
TITIEN.	46	33	42	18	88	51

En comparant le total des notes, qu'obtient chacun de ces célèbres artistes dans mes trois premières colonnes, avec le total de celles, que lui accorde *De Piles*, pour la composition, le dessin et l'expression, et en comparant le total des notes, que chacun d'eux reçoit dans mes deux dernières colonnes, avec celles que *De Piles* lui donne pour le coloris, il devient très-facile à voir, par un léger calcul comparatif, en quoi mes jugemens sur ces maîtres s'accordent avec ceux de cet auteur et en quoi ils en diffèrent : pourvu qu'on observe seulement, que, mon plus haut nombre étant 24 et celui de *De Piles* 18, les nombres de mes bonnes notes doivent toujours être comme 4 à 3 à celles de *De Piles* pour les égaler dans chaque colonne; mais qu'il faut compter doubles les notes que celui-ci accorde au coloris, si l'on veut les mettre en équilibre avec les miennes : car cette colonne chez lui représente les deux miennes réunies.

De cette manière on trouvera, qu'en comparant le produit total de mes trois premières colonnes avec celui des deux premières, jointes à la quatrième de *De Piles*, et le produit total de mes deux dernières avec le produit doublé de sa troisième, le résultat de mes trois premières colonnes produira : pour *Annibal Carache*, une augmentation de deux de mes notes : pour le *Corrège*, $5\frac{1}{3}$ notes d'augmentation : pour *Van Dyck*, jusqu'à $6\frac{1}{3}$ notes d'augmentation : pour *Raphaël*, une perte de $2\frac{2}{3}$ de mes notes : pour

Rembrandt, une note de perte : pour *Rubens*, 3 notes de perte : pour le *Titien*, 2 notes d'augmentation. Le résultat de mes deux dernières colonnes sera pour le *Carache*, le gain d'un tiers de note : pour le *Corrège*, le gain de 3 notes : pour *Van Dyck*, une perte de $3\frac{1}{3}$ notes : pour *Raphaël*, 3 notes de gain : pour *Rembrandt*, $3\frac{1}{3}$ notes de perte : pour *Rubens*, $2\frac{1}{3}$ notes de perte, et pour le *Titien*, 6 notes de perte.

Par ce calcul comparatif on voit, que le *Carache* et le *Corrège* gagnent des deux côtés, dans mes colonnes, sur l'estimation que *De Piles* avoit faite de leur mérite; qu'au contraire *Rembrandt* et *Rubens* perdent, des deux côtés, sur son estimation; tandis que *Van Dyck*, *Raphaël* et le *Titien* gagnent d'un côté, et perdent de l'autre. L'on voit encore que, par le total de mes trois premières colonnes, *Raphaël* occupe la première place, *Rubens* la seconde, le *Carache* la troisième, *Van Dyck* la quatrième, le *Corrège* la cinquième, le *Titien* la sixième, et *Rembrandt* la dernière : tandis que, par le total de mes deux dernières colonnes, le *Corrège* et *Rubens* occupent la première place, *Van Dyck*, *Rembrandt* et le *Titien* la seconde, le *Carache* et *Raphaël* la troisième.

Quelle que puisse être l'opinion de mes lecteurs sur cet échantillon de ma *balance* des peintres, j'ose me flatter, qu'ils ne perdront pas de vue, que, cet ouvrage étant consacré sur-tout à l'utilité des amateurs qui forment des collec-

tions, je n'ai pu prendre aucun égard, dans mon estimation, aux fresques qui nous restent de quelques-uns de ces sept maîtres, quelque grand que puisse en être le mérite; mais que je n'ai pu que m'en tenir aux seuls tableaux à l'huile pour apprécier ces artistes. J'ai d'ailleurs cru ne devoir les juger que d'après le plus grand nombre de leurs ouvrages les plus considérables, pour ne pas induire les commençans en erreur par des jugemens fondés sur quelques pièces isolées. C'est ainsi, par exemple, qu'*Annibal Carache* auroit mérité 20 notes dans chacune de mes colonnes appartenantes au coloris, si j'avois voulu l'apprécier seulement d'après ses deux admirables chefs-d'œuvres que possède la galerie de Dresde.

Personne, j'espère, ne me reprochera, d'avoir jugé ces grands artistes avec légèreté ou prédilection, ou sans les avoir bien étudiés: car, non-seulement je puis dire, sans exagérer, d'avoir vu un très-grand nombre de leurs ouvrages, mais je puis assurer aussi d'avoir pesé leur mérite, dans chaque partie de la peinture, sans la moindre prévention et avec toute l'équité possible. Le seul reproche, que je pourrois peut-être me faire, seroit d'avoir été plus sévère envers *Rubens* qu'envers aucun autre, pour éviter d'autant plus sûrement tout soupçon de partialité. Car, dans ma troisième colonne, je lui accorde 4 notes et $\frac{2}{3}$ moins, en proportion, que *De Piles*, parce qu'il réussissoit moins bien dans les ex-

pressions douces que dans les fortes; tandis que je n'y donne qu'une seule note de moins à *Raphaël*, pour avoir beaucoup moins bien réussi dans les fortes expressions que dans les douces.

Quant aux raisons, qui m'ont engagé à diviser l'art du peintre, eu égard à ses *résultats*, dans les dix-huit parties qui remplissent mes cinq colonnes, afin de rendre par ce moyen le jugement des tableaux plus méthodique et plus facile, le lecteur les trouvera la plupart renfermées dans mon deuxième chapitre. Il verra d'abord pourquoi je distingue la composition, de l'invention et de la disposition, tant réunies que séparées. Il y verra en partie aussi ce qui concerne le dessin proprement dit, et les quatre parties qui en dépendent selon moi.

Ici j'ajouterai, que le mot *dessin*, dans ma deuxième colonne, désigne l'art de tracer les contours des corps et de leurs parties, peu importe qu'ils soient inanimés ou vivans, abstraction faite de leurs mouvemens et de ce qui peut se passer dans l'ame de ceux qui vivent. Dans ce sens, cette partie de l'art contribue au *bien rendu* du tableau par le *goût* et par la *correction*.

Par les *airs des têtes* j'entends, dans la même colonne, les traits qui caractérisent les différentes physionomies ou les portraits des hommes; c'est-à-dire, les formes particulières de leurs visages, qui les distinguent entre eux, et qu'ils tiennent par leur naissance de la nature. *La*

perspective linéaire, fait diminuer les corps en raison de leurs distances.

Les trois parties, comprises dans cette deuxième colonne, donnent donc la forme, le caractère individuel et la proportion, à tous les corps : tandis que l'*expression* et *les attitudes*, que renferme la troisième colonne, font parler et agir les corps humains. Elles se prêtent la main si nécessairement, dans la plupart des passions humaines, que l'*expression*, sans le concours des *attitudes*, perdroit une grande partie de sa vérité et de son énergie. L'une et l'autre ont leur source dans la pensée et dans les affections de l'ame, et sont aussi variables et fugitives, que les situations inconstantes où peut se trouver celle-ci. Ce seroit une très-grande erreur de les confondre, l'une avec les *airs des têtes*, les autres avec les *positions* tranquilles des figures en repos et dans l'apathie. En un mot ! Tout homme non prévenu concevra facilement que, tandis que ma deuxième colonne est toute consacrée au *corps*, ma troisième l'est toute à l'*ame !*

Ceux-là qui croiront, que c'est par prédilection pour l'école *flamande* que j'accorde, dans ma *balance*, deux colonnes au *coloris*, se tromperont assurément ! Ceux-là, au contraire, qui diront que c'est l'amour du *coloris* qui m'y engage, auront en partie raison. Mais, s'ils lisent attentivement ce que je dis, vers la fin du huitième chapitre, des deux parties très-distinctes dont dépend la perfection du *coloris*, ils seront convaincus,

convaincus, j'espère, de la nécessité d'accorder deux colonnes à cette partie intéressante de l'art, dont je démontre si évidemment l'influence décisive, sur le *bien rendu* de tout tableau, dans beaucoup d'endroits de cet ouvrage, sur-tout dans le deuxième chapitre.

En diront ce qu'ils voudront ceux qui, parmi les peintres modernes, ont le malheur de croire que *bien dessiner* et *bien peindre* sont deux termes à-peu-près synonymes! L'amateur et le curieux, pour lesquels j'écris, connoissent trop l'importance du *coloris*, pour ne pas me savoir gré, de lui avoir consacré deux colonnes, et trouveront que ceux, qui ne jurent que par le *dessin*, ont grand tort de se plaindre, quand j'accorde autant à celui-ci, qui ne renferme que cinq parties, qu'au *coloris*, qui en renferme dix.

D'ailleurs, tout lecteur impartial verra, dans mon échantillon même, la preuve certaine, qu'il faut au moins deux colonnes pour le coloris : puisque le *Titien*, qui épuise toutes mes 24 notes dans la quatrième colonne de ma *balance*, n'en obtient que 18 dans la cinquième, quoique l'une aussi bien que l'autre n'appartienne qu'au *coloris*. Bien plus! Si j'avois à juger le *coloris* du *Caravage*, je lui donnerois jusqu'à 20 bonnes notes dans ma quatrième colonne, et pourrois à peine lui en accorder 3 dans ma cinquième. Aussi ne puis-je concevoir, comment *De Piles* a pu lui en accorder, dans sa colonne du *coloris*,

jusqu'à 16, sur les 18 qui font son plus haut nombre; sinon, qu'il se soit borné à juger ses couleurs *propres* seules, sans faire attention aux autres parties du *coloris*, dont dépend la conformité avec la nature !

Dans ma quatrième colonne, j'ai joint la *transparence* aux *couleurs propres* du premier plan, parce qu'elle doit les y accompagner sur-tout. Toutes deux influent beaucoup sur le *ton général du coloris*, que j'y ai joint, et que, pour abréger, j'ai nommé simplement *ton du coloris* dans ma *balance*. Quant à l'*empâtement* et la *touche*, qui se trouvent dans la même colonne; si quelque peintre moderne soutient, qu'ils ne font pas partie des principes de l'art, l'amateur et sur-tout le connoisseur trouveront, qu'ils font une partie très-essentielle du *bien rendu* de tout tableau, et, par conséquent, du mérite de tout artiste. L'importance, qu'y mettent les vrais connoisseurs pour juger la bonté d'un ouvrage et pour en reconnoître l'auteur, m'auroit suffi pour les placer parmi les parties intéressantes de l'art, quand même ce que j'en dis dans le deuxième chapitre ne m'en auroit pas imposé l'obligation.

Il est d'ailleurs évident que, quoique ces deux parties de l'art ne soient que *manuelles*, elles sont soumises à des règles et à des principes, et ne doivent nullement être envisagées comme entièrement arbitraires. Car, exécutées par une main ferme et habile, que conduit un artiste instruit

et judicieux, elles peuvent contribuer beaucoup à la perfection de tout tableau, et à l'imitation trompeuse des objets, qui seule peut produire cette illusion magique, vrai but de la peinture! Tandis qu'une *touche*, faite à contre-sens et opposée à la nature des objets, ne peut produire qu'une imitation manquée, et par conséquent un mauvais tableau. De même qu'un *empâtement*, mal choisi ou mal conduit, peut gâter l'ouvrage le mieux conçu et le mieux dessiné, comme je le fais voir au même chapitre, et comme je pourrois le prouver par mille exemples.

Il est nécessaire d'observer que, dans ma dernière colonne, il ne s'agit pas du *clair-obscur* d'une ou de plusieurs figures, ni de celui d'un ou de plusieurs plans, mais du *clair-obscur* général, qui est, comme je le dis au deuxième chapitre, le *résultat* des *clair-obscurs* réunis de toutes les figures, de tous les objets et de tous les plans que renferme un tableau. Je remarquerai encore sur cette colonne que, quoique je dise dans le même chapitre, que ce *clair-obscur* influe beaucoup sur l'*harmonie*, et que tous deux contribuent infiniment à l'*effet* du tableau, il n'en est pas moins certain, que ces trois parties, toutes comprises dans cette colonne, sont très-distinctes entre elles. Car rien n'est plus commun, que de voir des tableaux pleins d'accord et d'*harmonie*, dont néanmoins le *clair-obscur* est trop foible, et qui ne font aucun *effet*. Il n'est pas

moins commun d'en voir qui sont pleins d'un *effet* factice, quoique le *clair-obscur* en soit faux, et qu'il n'y règne aucune *harmonie*. Enfin j'en ai vu plus d'un, où il n'y avoit rien à dire contre le *clair-obscur*, quoique le mauvais choix des couleurs *propres* en rendît l'*effet* dégoûtant !

CHAPITRE XIV.

Des Prix, auxquels se sont vendus jusqu'ici les Tableaux des différens Maîtres, les plus distingués, des Ecoles Flamande, Hollandoise et Allemande.

LORSQUE je donne, au jeune amateur, les règles et les instructions nécessaires pour connoître, juger et conserver les productions de l'art, lorsque je tâche d'en inspirer l'amour à tous les hommes raisonnables et sensibles, ainsi qu'aux hommes riches et puissans le désir d'en posséder, j'accomplis avec satisfaction et facilité la tâche agréable que je me suis imposée : car tout y coule de source, et repose sur des bâses certaines et sur des vérités immuables, fondées dans la nature des choses !

Mais j'avouerai sincèrement, qu'il n'en est point de même avec la partie que j'entreprends ici; où il y a tant de désagrémens à craindre, si peu de secours à espérer, tant de difficultés à vaincre et si peu de gloire à acquérir, que tout homme, moins dévoré que moi du zèle de devenir utile aux autres, passeroit très-probablement tout ce chapitre sous silence, et se détourneroit d'une route qui ne présente par-tout que des ronces et des épines!

Rien néanmoins ne peut me retenir de rendre encore, aux amateurs de l'art, ce service, qui est le complément de la plupart des autres, dont il assure l'utilité, et dont il facilite la pratique. Car de quoi leur serviroient toutes les autres connoissances si, au moment d'acquérir un tableau dont les bonnes qualités les auroient satisfaits, ils se trouvoient arrêtés par la seule ignorance du prix qu'ils peuvent y mettre?

On me dira peut-être que, dans les ventes publiques, on peut se passer de cette connoissance, puisque tout s'y réduit à une enchère de plus! Je répondrai, que, quoiqu'à parler strictement la connoissance des prix y soit moins nécessaire, elle ne laisse pas d'y être très-souvent utile. Mais l'amateur pourra-t-il s'en passer de même dans les ventes à l'amiable, sur-tout dans les occasions imprévues, où il lui sera impossible de recourir aux conseils d'un homme, sur les connoissances et la probité duquel il puisse compter à tous égards?

Je crois donc devoir me charger de cette besogne, quelque hérissée qu'elle soit d'obstacles, afin de ne rien laisser en arrière qui puisse être utile à mes lecteurs. Mais pour empêcher les cavillations et les censures mal fondées, qui deviennent si faciles dans une matière si vague et si compliquée, non-seulement je rendrai compte des difficultés et des embarras qui s'y présentent et qu'on ne peut éviter, mais aussi des conditions et des règles, que je me suis imposées,

et qu'on ne doit jamais perdre de vue si l'on veut faire un usage prudent de ma liste des prix.

J'espère sur-tout qu'on observera, que j'ai eu soin de me débarrasser de toute responsabilité pour les quatre cinquièmes des articles de ma liste, dont j'ai fixé les prix d'après l'autorité d'un auteur, qui est connu dans toute l'Europe pour être du plus grand poids dans cette matière. Quant aux articles nouveaux, que j'ai ajoutés à son travail, de même qu'aux changemens que j'ai cru devoir faire à un petit nombre de ses articles, je m'en rends volontiers responsable, au point que si la protestation solennelle que je fais ici, d'avoir tout jugé avec la plus grande impartialité et toute la bonne foi possible, pouvoit ne pas encore suffire, pour me mériter la confiance dont je me sens digne de la part de mes lecteurs, je suis prêt à prouver la vérité et l'exactitude de mes jugemens, par les autorités, les faits et les motifs, sur lesquels ils sont bâsés!

Entre les difficultés sans nombre qui se présentent, pour déterminer avec précision la valeur des ouvrages des différens maîtres, je me bornerai à citer celles qui s'offrent à mon esprit en ce moment. Elles pourront suffire, pour faire entrevoir les autres.

La première et la plus grande de toutes ces difficultés se trouve dans la source même, qui devroit fournir le plus de connoissances en cette matière; je veux dire, les catalogues avec les

prix des ventes publiques : par la raison, qu'on ne peut les consulter qu'avec la plus grande circonspection : car ils peuvent souvent induire en erreur de plus d'une manière, lorsqu'ils n'ont pas été rédigés par des gens aussi instruits qu'intègres, soit par les grands noms sous lesquels on y cherche quelquefois à faire passer pour bons des tableaux médiocres, qui n'appartiennent nullement à l'artiste auquel on les y donne; soit par les éloges pompeux qu'on y fait d'un tableau, vraiment original d'un grand maître, sans faire aucune mention de l'état ruineux où il se trouve; soit encore, en ne disant pas qu'un tel tableau, quoique réellement du maître qu'on nomme, n'est qu'un travail de sa toute première jeunesse ou de sa plus mauvaise *manière;* soit même, en faisant passer, sans honte, une copie pour un original!

Cette conduite peu franche des faiseurs de catalogues, qui n'est presque jamais d'une utilité réelle pour la vente des tableaux, lui devient au contraire très-nuisible dès qu'elle est reconnue, en ce qu'elle jette du doute, même sur les articles sincères, dans l'esprit des amateurs novices. Elle est d'ailleurs une source féconde d'embarras pour celui qui cherche à s'instruire, des prix réels des tableaux, d'après les catalogues avec les prix des ventes publiques. Car, ne voyant pas ces tableaux, il ne peut juger de leur mérite, que par les noms qu'on leur donne et par les éloges qu'on en fait dans ces catalogues, où il

trouvera quelquefois deux morceaux, portant le même nom, ayant à-peu-près les mêmes dimensions, et qui sont d'un mérite peu différent à en croire les descriptions; dont néanmoins l'un aura été vendu plusieurs milliers de francs, et l'autre à peine autant de centaines.

Une circonstance, si peu vraisemblable, n'embarrasse guères le connoisseur, qui sait à quoi s'en tenir, et qui dans ce cas n'envisage que le plus haut prix, comme réel et annonçant le maître. Mais elle pourroit tromper le jeune amateur, et pourroit l'engager à croire, que les prix des tableaux ne sont qu'arbitraires et dépendans du hasard dans les ventes, s'il n'étoit pas encore assez instruit pour savoir, que les prix des ouvrages, avérés et bons, sont trop généralement connus et trop peu variables, pour pouvoir souffrir des chûtes pareilles, dès que la vente, où ils se trouvent, a de quoi attirer l'attention des amateurs.

Une autre difficulté, qui n'est pas peu considérable, naît de la différence des prix des tableaux et des variétés des prédilections pour certains maîtres dans différens pays. Aussi, pour n'induire personne en erreur, crois-je devoir observer que, dans mes estimations, je n'ai fait aucun usage des prix considérables qu'on met aux tableaux en Angleterre, pas même de ceux qu'on y met en Russie : en un mot, que je m'en suis tenu exclusivement à ceux de la France, de la Hollande, des Pays-Bas et de l'Allemagne, pour les articles dont j'ai fait l'estimation.

J'ajouterai, que j'ai tout lieu de croire que l'auteur, dont j'ai tiré les autres articles, en a agi de même.

Une troisième difficulté inévitable vient de l'augmentation toujours progressive, dans les prix des ouvrages de l'art, dont je rends compte, assigne les raisons et cite des exemples dans le chapitre XVIII. Cette difficulté m'est d'autant plus pénible, qu'elle me donne la perspective, peu flatteuse pour un auteur, que cette partie de mon ouvrage ne conservera pas long-tems son utilité. Car, quelque peine que je me sois donnée, pour fixer avec justesse les plus hauts prix des meilleurs tableaux de chaque maître, je ne puis me cacher, que, à moins d'un bouleversement total dans l'ordre actuel des choses, la plupart de ces prix deviendront insuffisans au bout d'un certain nombre d'années.

Enfin une difficulté majeure, et presqu'insurmontable, prend sa source en ce, que plusieurs maîtres quoiqu'excellens, sur-tout parmi les Hollandois, nous ont laissé si peu de leurs ouvrages, parce qu'ils n'ont travaillé que pour leur plaisir, ou par d'autres causes quelconques, qu'à peine leur nom est connu hors de leur patrie, quoique plusieurs d'entre eux soient dignes de la plus grande renommée. Il ne faut donc pas s'étonner de ne pas les trouver, faute de renseignemens suffisans, dans ma liste des prix.

Je crois néanmoins faire une chose utile, pour tout amateur, en joignant ici les noms des prin-

cipaux entre les maîtres de cette classe que je connois, et dont les ouvrages ont tant de mérite et sont d'une rareté si grande, que c'est un bonheur extraordinaire de pouvoir en rencontrer.

Tels sont, entre autres, *Abraham Genoels*, excellent paysagiste, dont les tableaux, du coloris le plus aimable et de la touche la plus délicate, se vendent presque toujours sous le nom d'autrui : *Jean Wils*, dont le grand talent pour le paysage est devenu une source si féconde d'instruction pour *Berchem*, son illustre disciple : *Jean Wouwermans*, mort trop jeune pour sa gloire et celle de la peinture, puisque le peu d'ouvrages, que sa courte carrière lui a permis d'achever, se vendent communément pour ceux de son frère *Philippe*, dont ils diffèrent très-peu en mérite : *Nicolas de Helt Stockade*, ce peintre hollandois si distingué par son beau coloris et par la grande finesse de son pinceau, que l'Italie a enlevé, pour son rare talent, à la Hollande sa patrie, où l'on cherche en vain ses ouvrages aujourd'hui : *Théodore de Keyser*, dont le *Musée* à Paris possède les deux tableaux si rares et précieux, qui étoient autrefois deux des principaux bijoux de la galerie stadhoudérienne ! Les tableaux de ces quatre derniers artistes, si peu connus, qui font partie de ma collection, sont autant de preuves irrécusables de leur mérite éminent. Tels sont encore *Samuel Van Hoogstraeten*, dont j'ai cité un tableau re-

nommé, dans mon deuxième chapitre : *Pierre Van der Leeuw*, dont les ouvrages passent si communément sous le nom d'*Adrien Van den Velde* : *Van Geel*, qui a approché si près du grand mérite de *Metsu* : *Tilius*, dont les tableaux se vendent pour ceux de *Guillaume Van Mieris*, quelquefois même pour ceux d'*Ary De Voys* : *Van Deuren*, qui a suivi, avec tant de succès, les traces de *Schalcken* et de *Metsu*. Enfin, tels sont tant de bons maîtres hollandois, dont les ouvrages nous sont inconnus aujourd'hui, et dont le mérite réel nous le seroit de même, sans la célébrité de leurs élèves, et sans les éloges que leur prodiguent les biographes leurs contemporains !

Ce que peut faire de mieux un amateur prudent, lorsqu'il a le bonheur de rencontrer un de ces tableaux si rares, c'est d'en comparer le mérite avec celui qui en approche le plus près entre les maîtres dont les prix sont connus, et d'en estimer alors la valeur par approximation.

Il est une autre classe, entre les bons maîtres hollandois, dont les meilleurs tableaux deviennent très-difficiles à taxer, parce que, peignant avec un extrême fini, ils se sont bornés la plupart à de petites compositions insignifiantes, et en ont laissé très-peu de capitales; d'où résulte, que ces dernières paroissent si rarement dans les ventes, que celles-ci n'offrent point de modèles pour en fixer le plus haut prix. *Guillaume Van Aelst*, peintre vraiment étonnant des choses

inanimées, est dans ce cas, et m'a causé bien des recherches, avant que j'aie pu le faire entrer dans ma liste des prix; parce que ses grandes compositions sont si rares, que je n'en ai pu trouver aucune dans les catalogues plus modernes : tandis que, dès l'année 1687, ses bonnes compositions se vendoient déjà en Hollande jusqu'à 400 florins, dans les mêmes ventes, où *le Peintre dans son attelier* par *Gérard Dou* ne s'est vendu que 250 florins, et des pièces capitales de *Mieris*, *Philippe Wouvermans*, *Terburg*, *De Heem*, *Weenix*, *Potter*, et autres grands maîtres, aussi bas en proportion.

Les difficultés, que je viens d'avoir exposées, jointes à beaucoup d'autres trop longues à, détailler, m'ont fait naître depuis long-tems l'idée de former, pour mon propre usage, une liste des prix les plus hauts qui soient connus des meilleurs ouvrages de chaque maître, en comparant les prix des ventes, où je me suis trouvé présent, avec ceux de la collection de *Hoet*, ainsi qu'avec ceux des nombreux catalogues particuliers des différens pays contenant les prix et les noms des acheteurs, que renferme ma bibliothèque. Ce projet, dont l'exécution m'a coûté beaucoup de travail, m'a procuré en revanche l'avantage de me confirmer, par la vue, les prix que je ne connoissois que par la lecture.

Je pourrois donc, si je voulois, n'offrir à mes lecteurs, sur ce point aussi, que le seul résultat de mes propres observations. Mais, comme je

n'ai fréquenté, outre les ventes des Pays-Bas, que les principales entre celles qui ont eu lieu depuis dix-huit ans en Hollande, cinq ou six à Paris et une douzaine en Allemagne, et comme d'ailleurs je veux éviter tout reproche possible de partialité et de prévention, je préfère avoir recours en cette matière à l'autorité d'un homme, dont le jugement doit y être d'un poids d'autant plus grand, qu'il est généralement connu pour réunir, à la collection la plus complète de catalogues avec les prix qui existe en Europe, l'expérience la plus consommée, le plus de connoissances pratiques et le coup-d'œil le plus juste!

A ces qualités chacun reconnoîtra facilement M. *Le Brun* de Paris, qui, depuis si long-tems, fait le commerce des tableaux le plus étendu dans toutes les parties de l'Europe, et qui a rendu un service si signalé aux amateurs, par le magnifique ouvrage en trois volumes in-folio, qu'il a publié sous le titre de *Galerie des peintres flamands, hollandois et allemands*, de la plupart desquels on y trouve un, et même quelquefois deux tableaux, imités par des gravures, qui en font connoître le style et le mérite, et qui, jointes aux descriptions et aux observations de M. *Le Brun*, deviennent de la plus grande utilité pour tout amateur, qui cherche à acquérir la connoissance des maîtres, ainsi que celle des prix auxquels s'en sont vendus les ouvrages.

L'usage que je vais faire de ces prix, pour

guider les commençans par une autorité qui sera plus respectable à leurs yeux sur ce point que ne pourroit être la mienne, leur fera connoître, en partie, l'importance de son ouvrage, par le nombre des artistes, dont il traite, et dont il leur fait connoître la valeur respective, d'une manière d'autant moins arbitraire, que M. *Le Brun* m'a assuré lui-même, que ses estimations ont été faites avec toute l'impartialité possible, et qu'elles sont fondées en général sur des faits authentiques.

Cette circonstance doit couvrir de honte ces arrogans stupides, qui ne rougissent pas de faire publiquement parade de leur ignorance et de leur manque de bon sens, lorsqu'ils osent traiter de folie l'acquisition des tableaux, lesquels, à en croire ces gens sans cervelle, n'ont d'autre prix que celui qu'un fou veut en donner! Comme s'il étoit possible que, tandis que l'homme ne peut se procurer la possession d'aucun objet, nécessaire ou de luxe, sans en payer un prix, toujours proportionné à sa rareté et à son importance, les tableaux seuls, si rares et si recherchés, pussent être exceptés de la règle universelle, et qu'ils pussent n'avoir qu'une valeur arbitraire, nonobstant leur mérite intrinsèque et leur beauté magique, et nonobstant la jouissance, aussi réelle et permanente qu'honorable et distinguée, qu'ils procurent à leur possesseur, ainsi que je le démontre fort amplement dans le chapitre XVIII!

Il sera bon d'observer que, si j'ai cru devoir ne pas m'en tenir entièrement, pour quelques articles, à la décision d'un juge aussi éclairé qu'est M. *Le Brun*, ce n'a été que dans les seuls cas où des observations, postérieures à la publication de son ouvrage, ou même faites antérieurement, mais dans des occasions dont il n'a pu être informé comme moi, m'en ont imposé l'obligation. J'ai eu soin de distinguer, par une *, ces articles, ainsi que ceux, dont je me suis permis d'enrichir sa liste, en y ajoutant plusieurs noms de maîtres, dont le mérite reconnu fait vendre les ouvrages à des prix dignes d'être remarqués.

Je connois trop le zèle de M. *Le Brun* en faveur de l'art, pour craindre, que ces changemens puissent lui déplaire en aucune façon. Tandis que les amateurs ne pourront que me savoir gré, d'avoir confirmé de plus en plus par-là l'augmentation progressive de la valeur des bons tableaux, dont je donne les preuves convaincantes et les raisons dans le chapitre XVIII. Ma liste fera voir, combien plusieurs articles en sont déjà montés depuis douze ans, c'est-à-dire, depuis 1796, où la *Galerie des peintres* a été publiée.

Le lecteur concevra facilement, qu'il seroit trop difficile, et même impossible, d'entrer en détail sur les prix individuels de tous les tableaux de chaque maître, selon leur plus ou moins de perfection et de capitalité, dont les degrés varient trop, tant pour le *bon choix* que pour

pour le *bien rendu*. Je ne puis donc que me borner à un seul prix pour chaque maître, savoir, le plus haut connu auquel soient parvenus jusqu'ici, autant que je sache, ses tableaux les plus distingués, qu'on doit toujours supposer en même tems ses plus capitaux et peints dans sa meilleure manière, ainsi que dans sa plus grande force. Ma liste offrira un petit nombre d'exceptions à cette règle pour certains maîtres des plus renommés, lorsqu'il importera de fixer à-part les prix de leurs petits et de leurs grands tableaux. Ces prix deviendront pour l'amateur le point fixe, d'où il pourra partir pour estimer les productions de chaque maître, d'après leur valeur intrinsèque, selon qu'ils différeront de mérite entre eux; comme la pierre de touche sert à estimer les prix respectifs des métaux précieux, d'après le plus ou moins d'alliage qu'il s'y trouve.

C'est par une telle comparaison, qu'on pourra se convaincre de la vérité, de ce que je ne cesse de répéter, chaque fois que l'occasion s'en présente dans le cours de cet ouvrage, savoir, que la valeur d'un tableau dépend de son mérite réel, non pas du nom qu'il porte! Car on rencontrera, chez certains maîtres, une différence si grande, dans le mérite de leurs différens tableaux, qu'elle paroîtra à peine possible!

Pour confirmer ceci par un exemple, je dirai, que j'ai vu en Hollande un tableau, plutôt mau-

vais que médiocre, quoique certaines parties, ainsi que la signature bien originale, attestassent, qu'il ne pouvoit être que de *Berchem*, mais de *Berchem* encore enfant. Il fut vendu pour un ducat, que, selon moi, il ne valoit pas même : tandis que j'en ai vu vendre un, du même maître et de la même grandeur à peu près, qui étoit dans sa meilleure manière et de son meilleur tems, pour la somme de 800 louis d'or, qui me paroissoit encore inférieure à son mérite réel. Ce que je dis ici de *Berchem*, n'a rien d'extraordinaire, sinon l'ambition puérile qu'il a eue de faire déjà parader son nom sur ses ouvrages avant d'être en état d'en faire de bons.

D'ailleurs on peut voir, dans le chapitre XI qui traite des différentes manières des maîtres, combien celles-ci ont d'influence sur la bonté respective de leurs tableaux, selon l'époque de leur carrière où ils les ont peints. Mais ce qui devient très-remarquable, c'est que quelques peintres, d'ailleurs excellens, se soient rendus, par leur propre faute, soit négligence ou pauvreté soit caprice ou vie crapuleuse, si différens d'eux-mêmes dans plusieurs de leurs ouvrages, que les uns vaudront à peine du cuivre, tandis que les autres vaudront de l'or !

C'est ainsi que j'ai vu des tableaux bien avérés de *Jean Steen*, dont je n'aurois pas voulu payer douze francs, tandis que M. *Le Brun* a si peu exagéré sa taxe pour les meilleurs ou-

vrages de ce maître crapuleux, en les fixant à deux cent cinquante louis, que j'en ai vu un dans la galerie de Saltzthalum, qui vaut au moins le double à mes yeux! Ce merveilleux tableau a été transporté depuis peu au *Musée* à Paris.

Lorsque j'ai dit ci-dessus, en termes généraux, que toutes les taxes de ma liste désignent les prix des ventes les plus hauts, où soient parvenus jusqu'ici les tableaux les plus distingués, les plus capitaux et peints dans la meilleure manière de chaque maître, il est évident, que je n'ai voulu, et que je n'ai pu parler que de ce que les ventes ont pu m'apprendre, et que par conséquent je n'ai nullement voulu étendre mon estimation à certaines merveilles de l'art, qui, bien loin d'avoir été exposées en vente, ont orné constamment les collections souveraines ou autres endroits publics, et même les palais ou les châteaux de beaucoup de familles illustres et puissantes!

Je me garderai bien, de vouloir taxer les chefs-d'œuvres les plus admirables ou les plus capitaux, des maîtres les plus distingués, que leur mérite incomparable et leur rareté extrême mettent absolument au-dessus de tout prix, et dont aucune vente publique n'a fourni d'exemple jusqu'ici, dans les trois écoles dont ma liste est composée! Tels sont les chefs-d'œuvres les plus capitaux de *Rubens*, *Van Dyck* et *Jean Van Eyck*, entre les Flamands : de *Gérard Dou*, *le*

vieux Mieris, *Metsu*, *Gaspar Netscher*, *Rembrandt* et *Dujardin*, parmi les Hollandois : d'*Albert Durer* et *Jean Holbein*, entre les Allemands.

Les prix énormes, payés ou offerts inutilement pour quelques-uns de ces prodiges de l'art, prouvent assez qu'on ne pourroit, sans absurdité, vouloir les ranger sous une même classe avec les autres bons tableaux, même les meilleurs! Aussi dois-je prévenir mes lecteurs, que les prix les plus hauts de ma liste ne sont nullement suffisans pour ces merveilles si rares, dont les sanctuaires publics, où ils se trouvent, interdisent aux amateurs toute espérance de pouvoir les posséder un jour!

Je ne me garderai pas moins, de faire entrer en ligne de compte, pour l'estimation générale, les prix tout-à-fait extraordinaires, qui ont été payés pour l'un ou l'autre tableau, qu'un maître, d'ailleurs médiocre, est parvenu, comme par hasard, à rendre bon et intéressant, en se surpassant lui-même sans trop savoir pourquoi. Tel est, par exemple, un tableau de *Pierre de Bloot*, que j'ai vu, à Rotterdam, et qui a été vendu plusieurs milliers de florins, pour son mérite et sa capitalité, quoique le prix le plus haut des ouvrages de ce maître, que j'aie pu trouver dans les catalogues hollandois, ne soit que de 151 florins!

Sur-tout je me garderai, de me régler en aucune manière d'après les hauts prix, si peu

connus ailleurs, auxquels se vendent les chefs-d'œuvres de l'art en Angleterre; où les richesses sont si communes, qu'il y devient beaucoup plus facile aux gens aisés, que par-tout ailleurs, de satisfaire leur goût à tout prix; et où l'amateur riche refusera toujours d'admettre, dans sa collection, un tableau qui n'ait pas assez de mérite pour valoir beaucoup d'argent : circonstance, aussi heureuse que glorieuse pour l'art et ses bonnes productions! Je crois donc devoir prévenir tout amateur anglois, qui voudra faire usage de ma liste des prix, qu'il pourra s'en servir avantageusement par-tout, hormis en Angleterre, où il trouvera que, dans les ventes publiques, les tableaux les plus distingués vont beaucoup au-dessus de l'estimation de ma liste.

Dans le petit nombre de cas, où les ventes modernes n'offrent aucune ressource, pour fixer le plus haut prix des meilleurs ouvrages de quelque maître méritant, j'ai calculé d'après les prix des ventes les plus anciennes, en y comparant ceux d'autres maîtres plus connus et d'un mérite à-peu-près égal. Je me suis aussi, dans ces mêmes cas, servi des prix à l'amiable : le mérite intrinsèque sur-tout m'est devenu alors une boussole, que je n'ai pas perdue de vue.

Quoique, pour la satisfaction des jeunes amateurs, je croie devoir donner, dans ma liste, les plus hauts prix, où ont été portés les meilleurs tableaux des maîtres même qui sont tom-

bés aujourd'hui en discrédit, j'aurai néanmoins soin, d'annoncer une telle chûte, et de faire voir si elle est fondée ou non.

Pour l'uniformité, je réduirai en livres tournois tous les prix que M. *Le Brun* a fixés en louis d'or ou en florins de Hollande. Pour la même raison, je ne ferai aucune mention de la différence, qu'il fait remarquer, entre les prix d'un petit nombre d'articles, en France et ailleurs, et je me bornerai, en ces cas-là, au prix le plus haut.

Une observation, que je ne puis passer sous silence comme trop utile aux commençans, c'est qu'ils ne doivent pas croire, sans quelque restriction, que la grandeur des prix désigne toujours l'excellence des maîtres. Non! La rareté, le caprice, la mode, et jusqu'au hasard même, jouent trop souvent leur rôle en faveur de quelques maîtres, dans les ventes publiques sur-tout, pour qu'on y puisse toujours calculer leur mérite réel!

Comme *la Galerie* de M. *Le Brun* ne donne que les prix des tableaux flamands, hollandois et allemands, ma liste, qui en est tirée pour la plupart, n'a pu s'étendre qu'à ces trois écoles aussi; d'où suit que, pour la rendre tout-à-fait complète, il resteroit encore à y joindre les prix des tableaux italiens et françois.

Quant à ces derniers, on n'en voit guères ailleurs que dans la France même, où on en faisoit encore, il n'y a pas long-tems, un si grand

cas, qu'on en payoit des prix exorbitans ; mais où on s'est ravisé, depuis peu, au point qu'on y a transporté l'estime, qu'on avoit pour tous les autres, à-peu-près sur le seul *Eustache Le Sueur*, et, jusqu'à certain point, *Vernet* aussi ; auxquels, en dépit de l'école romaine, on joint, par le seul droit de naissance, *Nicolas Poussin* et *Claude le Lorrain !* Il faudroit donc, pour fixer les prix de cette école, se borner à ces seuls artistes ; ou faire deux listes séparées, l'une pour la mode d'aujourd'hui, l'autre pour celle d'hier ! En attendant la stabilité, qui seule peut devenir règle, fera qui voudra la liste des prix pour l'école françoise ! Pour moi, j'avoue ingénuement, que je trouve la besogne un peu trop difficile !

Les tableaux italiens, au contraire, dont les prix vont toujours en croissant, offrent tout ce qu'il faut, pour rédiger une telle liste avec la certitude requise. Mais, excepté l'Italie et l'Angleterre, où leurs prix sont assez connus, il en paroît trop peu dans les ventes des autres pays, pour que l'observateur, même le plus exact, puisse y trouver sur quoi établir l'estimation des prix. Il faudroit donc, pour réussir complètement dans une telle entreprise, faire un assez long séjour en Italie : bonheur, dont je ne puis me vanter, n'en ayant parcouru que la partie supérieure pendant un court voyage de quelques mois.

On a déjà pu voir, dans le chapitre XIII,

que j'avois espéré pouvoir suppléer, à ce qui me manquoit d'expérience sur ce point, par le secours de mes amis et de mes correspondans qui ont vécu plus long-tems que moi en Italie. Plusieurs d'entre eux se sont empressés de me communiquer tout ce qu'ils avoient eu occasion d'apprendre sur les prix des tableaux d'une soixantaine des principaux maîtres italiens, dont j'avois formé une liste, en établissant leurs prix respectifs par celui d'une tête sans mains peinte par chaque maître. Mais j'ai trouvé tous les résultats si peu conformes entre eux, et si différens de ce que je savois par moi-même sur les prix des tableaux de quelques-uns des maîtres qui faisoient partie de ma liste, que j'ai cru devoir encore recueillir plusieurs autres opinions sur cette matière, avant d'en parler au public. Ces dernières tentatives ne m'ont pas mieux instruit que les premières. Ceux même, des connoissances desquels je me promettois le plus, se sont bornés à me parler des difficultés d'une telle entreprise, sans entrer en aucune façon dans la matière. Je me vois donc à regret forcé, d'abandonner mon projet, ou au moins d'en reculer l'exécution, jusqu'à ce que je puisse recueillir des notions satisfaisantes et certaines; ne pouvant me résoudre, à exposer ceux qui me liront, au hasard d'un calcul, trop peu fondé jusqu'ici pour pouvoir servir de règle!

LISTE ALPHABÉTIQUE

RENFERMANT LES NOMS DE LA PLUS GRANDE PARTIE

DES MEILLEURS PEINTRES

FLAMANDS, HOLLANDOIS ET ALLEMANDS;

Avec les plus hauts prix connus, auxquels ont été vendus jusqu'ici leurs meilleurs ouvrages.

N. B. Les articles, marqués d'une *, sont ceux, qui ne se trouvent pas dans la *Galerie des Peintres*, publiée par M. *Le Brun*, ou pour lesquels j'ai cru devoir adopter des prix différens des siens. Les autres articles sont extraits, sans y rien changer, de cet intéressant ouvrage.

A.

* Aelst (Guillaume Van) — 3600 livres.

Asch (Pierre-Jean Van) — 1800 liv.

Asselyn, dit Crabetje (Jean) — 4000 liv.

B.

Backhuysen (Ludolf) — 8000 liv.

* Balen (Henri Van) — 3600 liv.

Bamboche (Pierre Van Laar, dit) — 2000 liv.

* Beerestraten (Alexandre Van) — 1600 liv.

Bega (Corneille) — 2400 liv.

Berchem (Nicolas) — les petits 8000 liv.; les capitaux 24000 liv.

Bergen (Théodore Van) — 2000 liv.

Berkheyden (Job et Gérard) — 1500 liv.

Bloemaart (Abraham) — 1200 liv.

Bloemen (Pierre Van) — 800 liv.

Boll (Ferdinand) — 3000 liv.

* Boonen (Arnoud) — 1500 liv.

Both (Jean) — les petits 9000 liv.; les capitaux 12000 liv.

Bout et Baudewyns — 500 liv.

Brakenburg (Renier) — 500 liv.

* Bramer (Léonard) — 1200 liv.

Bray (Salomon de) — 1000 liv.

Breenberg (Bartholomé) — 12000 liv.

Observation. M. *Le Brun*, après avoir fixé le plus haut prix des tableaux de *Breenberg* à 12000 liv., ajoute, qu'*ils sont tombés, mais qu'ils remonteront.* J'observerai, que leur célébrité même a été cause de leur chûte : parce que, rien ne pouvant être plus séduisant ni d'une exécution plus parfaite que les petits bijoux du *Bartholomé*, lorsqu'ils ont son agréable ton argentin, dès que les premiers en ont été vus à Paris, chacun a voulu en avoir; ce qui les a fait monter à des prix exorbitans. Mais ceux de cette espèce étant fort rares, on a été réduit à y substituer ceux de son ton brun-roux désagréable, et même ceux de son ton gris, froid, pierreux et monotone, beaucoup plus désagréable encore, comme sont tous ceux qu'on voit au *Musée* à Paris. Dès-lors les mauvais, en se multipliant, ont fini par faire tomber les bons mêmes. Mais, comme ceux-ci n'ont rien perdu de leur véritable mérite par là, et qu'ils restent toujours également naturels et enchanteurs, ainsi qu'on peut s'en convaincre par celui qui fait partie de ma collection, M. *Le Brun* a bien raison de dire, qu'*ils remonteront*. Car il est plus que probable, qu'on ne les jugera pas toujours sur *ouï-dire !*

Brekelenkamp (Quirin) — 1200 liv.

Bril (Paul) — tombés de 3000 liv. à 1000.

Observation. J'ajouterai au texte de M. *Le Brun*, que les causes *bien fondées* de cette chûte sont, un ton généralement vert et crud, et des contours tranchans et découpés. Ce qui les soutient encore, c'est qu'on y trouve souvent de très-bonnes petites figures, faites par des artistes distingués, sur-tout italiens.

Brouwer (Adrien) — trois à quatre figures, 3600 liv.

Brueghel, dit de Velours (Jean) — tombés de 6000 liv. à 3000 et moins; même quelques-uns jusqu'à 240 liv.

Observation. Quelque vrai que soit en France ce que dit ici M. *Le Brun*, il n'en est pas plus vraisemblable pour cela! Car, quoique, selon moi, les *Brueghel de Velours* n'ayent jamais mérité les prix énormes, dont parle M. *Le Brun*, et auxquels ils se sont maintenus si long-tems, je n'en suis pas moins convaincu, qu'ils n'ont jamais pu mériter la chûte inconcevable qu'ils ont soufferte en France. Car, sans parler des autres bons ouvrages de *Brueghel* que j'ai vus, je soutiens, sans craindre aucun démenti fondé, qu'il n'est pas possible de trouver une composition plus riche, ni mieux ordonnée; de petites figures mieux dessinées, mieux à plomb, plus vivantes et parlantes, ni une touche plus nette, plus spirituelle, plus délicate et plus moëlleuse en même-tems, que dans le petit chef-d'œuvre de ce maître, qui représente la *Foire de Boom*, et qui fait partie de la collection du comte d'*Appony* à Vienne, que je suis charmé de pouvoir citer, comme une preuve convaincante de l'injustice qu'on fait aux bons ouvrages de ce maître, vraiment unique dans son es-

pèce; auxquels, chaque fois que les habits rouges n'y dominent pas trop, on ne peut faire aucun reproche, sinon que les lointains y donnent souvent trop dans le bleu. Aussi ne sont-ils tombés que parce que, tout le monde ayant voulu s'en procurer dans le tems qu'ils passoient pour les premiers ornemens des cabinets, leur nombre est devenu insuffisant au point, que des gens, avides de gain, ont vendu, sous le nom de *Brueghel*, tout ce qui tenoit un peu de sa manière, quelque médiocre qu'il fût. Dès-lors le mauvais a encore une fois entraîné le bon dans sa chûte, chez tous ceux qui ne voyoient que par les oreilles. Heureusement, que dans certains pays, moins soumis à la mode, on sache encore faire, des ouvrages de *Brueghel*, le cas dont ils sont dignes! Car, si le mépris fût devenu général, l'art était menacé, tôt ou tard, de la destruction totale de ces modèles du plus précieux fini, dans le genre du paysage, qu'on peut douter avec raison qu'il parvienne à remplacer jamais!

C.

* Camphuysen (Théodore-Raphelz) — 4800 liv.

Capelle (Jean Van) — 1700 liv.

Champaigne (Philippe de) — 6000 liv. une composition; 3600 liv. un portrait avec une main.

* Coedyck (N. N.) — 9600 liv.

Coques (Gonzales) — 7200 liv.

* Crayer (Gaspar de) — 10000 liv.

Observation. Quelqu'éminent et généralement reconnu que soit le mérite de *Crayer*, sur-tout lorsqu'il ne péche pas par un ton trop roux, je trouve trop de distance de lui à *Rubens* et *Van Dyck* pour

pouvoir être d'accord sur son compte avec M. *Le Brun*. Aussi, après avoir consulté les prix les plus hauts auxquels les ouvrages de ce maître ont été vendus, de ma connoissance, soit publiquement soit à l'amiable, n'ai-je pu lui accorder que 10000 liv. Je n'ignore pas néanmoins, que *la Vierge environnée de Saints*, tableau de près de dix-neuf pieds de hauteur sur douze de largeur, qui, de Dusseldorff, vient d'avoir été transporté à Munich, a coûté, en y comprenant les frais pour une copie, la somme de 80000 liv. au moins. Mais je ne crois nullement, que M. *Le Brun* ait prétendu taxer les ouvrages de *Crayer* d'après ce cas unique. Car alors il se seroit bien gardé, connoisseur comme il est, d'estimer, la moitié seulement de cette somme, les ouvrages de *Rubens* et de *Van Dyck*, qui se vendent infiniment plus cher que ceux de *Crayer*, dès qu'ils sont bien avérés !

* Cuyp (Albert) — 10000 liv.

D.

Decker (Corneille) — 2400 liv.

* Delen (Théodore Van) — 2400 liv.

Diepenbeeck (Abraham Van) — 7200 liv.

* Dietrich, dit Dietrici (Chrétien-Guillaume-Ernest) — 12000 liv.

Observation. M. *Le Brun* dit, que jusqu'ici 4000 liv. sont le plus haut prix auquel ils ayent été portés, *mais qu'ils doivent devenir beaucoup plus chers*. Ces paroles prouvent le vrai connoisseur, et l'homme impartial, qui voit à regret, que les productions d'un pinceau si merveilleux n'ont pas encore atteint le prix, qui leur est dû, et qu'ils ne peuvent man-

quer d'obtenir en France, dès que leur vrai mérite y sera aussi connu qu'il l'est ailleurs.

Car, si les ouvrages de ce maître n'ont pas atteint de plus grands prix à Paris, c'est qu'on n'y en rencontre guères d'autres que de l'espèce émaillée, que *Dietrici* a peints à l'époque où il se plaisoit à imiter le style des *Baigneuses* de *Poelemburg*, dans lequel il a envoyé un assez bon nombre de ses ouvrages au célèbre graveur *Wille*, son ami. C'est d'après ceux-ci qu'on juge trop communément cet excellent artiste en France, quoique, à l'exception de ceux où il a imité le genre de *Watteau*, ce soient, avec raison, les moins estimés de ses ouvrages, sur-tout dans la Saxe, sa patrie; où on connoît si bien ses bons tableaux, et où on en paye des prix si considérables, qu'ils prouvent évidemment l'enthousiasme général que leur mérite inspire à tant de titres! Aussi n'ai-je fixé le plus haut prix, pour ses ouvrages les plus distingués, que d'après ce que j'ai appris, sur les lieux mêmes, en avoir été payé à l'amiable! Aucun vrai connoisseur ne s'en étonnera, en voyant de ses meilleurs tableaux, ne fut-ce que parmi ceux qui ornent la galerie électorale de Dresde! A Paris même, la vente de *Tolosan* a offert un exemple remarquable, de l'impression que de tels ouvrages y feroient : puisqu'une copie, assez médiocre et fort facile à reconnoître pour telle, mais faite d'après un des chefs-d'œuvres connus de *Dietrici*, s'y est vendue publiquement pour 2960 francs! Par cette somme on peut juger, combien le délicieux original auroit surpassé le plus haut prix fixé par M. *Le Brun*, s'il avoit fait partie de cette même vente! Pour ma part, je n'hésite pas d'avouer, que le mérite éminent

de ce grand artiste m'a toujours d'autant plus frappé, que son rare talent s'est étendu sans distinction à tous les genres, depuis le pastoral jusqu'à l'historique le plus sublime; et que, entre les peintres du dix-huitième siècle, c'est le seul, qui ait si parfaitement égalé le coloris vrai et magique des deux siècles précédens, qu'il a prouvé par le fait, que les couleurs, dont se servoient les grands peintres anciens, ne sont nullement perdues pour nous !

Does (Jacques Van der) — 2400 liv.

Does (Simon Van der) — 2000 liv.

* Dou (Gérard) — Une figure à mi-corps 12000 liv.; une composition 42000 liv.

Ducq (Jean) — 3900 liv.

* Durer (Albert) — 12000 liv.

Observation. Les ouvrages de ce maître sont si généralement dispersés dans les galeries et autres endroits publics, que jusqu'ici je n'en ai vu aucun *bien avéré* parmi ceux qui étoient annoncés dans les catalogues particuliers. Le seul tableau réel d'*Albert Durer*, d'après lequel je puisse parler du prix, est un petit portrait de femme à mi-corps, qui a été acheté par un Anglais à Dusseldorff, en 1780, pour 500 guinées.

Dyck (Antoine Van) — Un portrait à mi-corps 9600 liv.; un sujet composé, 36000 liv.

Observation. Les compositions de ce maître sont si rares, et le petit nombre qui en existe se trouve dans des endroits qui les mettent tellement hors de toute circulation, que je puis dire, avec vérité, n'en avoir vu paroître qu'une seule *bien avérée* dans les ventes publiques jusqu'ici. Au contraire, tout ce

que j'ai vu annoncé comme composition de *Van Dyck*, dans les ventes où je me suis trouvé présent, n'étoit évidemment pas de lui. C'est ainsi, que j'ai vu acheter par feu M. *Van der Gucht*, de Londres, pour une somme très-considérable, dans une vente publique, une composition de trois figures à mi-corps, dont l'original, bien connu, se trouvoit en Angleterre : c'est ainsi encore, que j'ai vu acheter en vente publique, pour la somme de 28000 francs en y comprenant tous les frais, une composition de cinq figures à mi-corps, qu'on attribuoit tantôt à *Rubens* et tantôt à *Van Dyck*, mais où je ne reconnoissois les marques certaines ni de l'un ni de l'autre. Je passerai sous silence une quantité de copies, annoncées pour originaux de *Van Dyck* dans des catalogues de ventes, mais dont les prix modiques font assez voir que personne n'en a été la dupe. En un mot, j'ose assurer sans détour, que rien absolument n'est plus difficile à rencontrer, dans la circulation des tableaux, qu'une véritable composition du pinceau de *Van Dyck*. D'où je conclus, qu'un homme, aussi instruit que M. *Le Brun*, n'a entendu fixer son estimation à 36000 liv. que pour des portraits historiés ou à plusieurs figures ! Car il ne peut ignorer, que ce prix ne seroit nullement suffisant pour une composition historique, qui, avec cela, devroit encore être distinguée entre les meilleurs ouvrages de ce maître, que *Lairesse*, dans son *Traité de la Peinture*, nomme avec raison le *Peintre incomparable* par excellence, en le mettant au-dessus du *Titien* même pour la vérité du coloris !

Dyck (Philippe Van), école hollandoise, — 4000 liv.

E.

E.

Eekhout (Gerbrand Van den) — 6000 liv.

Elzhaimer (Adam) — 6000 liv.

Everdingen (Allart Van) — moins cher que *Jacques Ruisdaal*, son disciple, quoique aussi bon, et même meilleur que celui-ci.

Observation. Rien ne prouve mieux la connoissance et l'impartialité réelles de M. *Le Brun*, que la fermeté avec laquelle il rend ici justice à qui elle est due, sans se mettre en peine de l'opinion commune, si souvent mal fondée ! Deux tableaux de même grandeur, qui ont été long-tems accouplés dans ma collection, l'un de *Van Everdingen*, décrit au vingtième chapitre, et l'autre de *Jacques Ruisdaal*, que j'ai cédé depuis peu au comte d'*Appony*, viennent à l'appui de son opinion; en ce que le premier, d'un ton plus vrai et plus naturel à tous égards, a obtenu généralement la préférence sur son compagnon, plus vigoureux mais moins conforme à la nature, non-seulement de la part des connoisseurs, mais aussi de tous ceux qui ne jugent que par sentiment. Il est fort étonnant que le grand mérite d'*Everdingen*, de tout tems si bien connu en Allemagne, soit resté jusqu'ici ignoré en France ! Mais j'ose espérer, que l'excellent tableau de ce maître, dont le *Musée* a fait l'acquisition depuis peu, ne tardera pas à le faire connoître à Paris, et de proche en proche dans toute la France ! J'ajouterai que, sans vouloir diminuer en rien le mérite réel des ouvrages de *Jacques Ruisdaal*, ni même censurer la préférence trop exclusive qu'on leur témoigne, je me fais un devoir de dire, que j'ai vu des tableaux si méritans et même si admirables d'*Everdingen*, que je ne puis

m'empêcher, de le placer entre les paysagistes du premier rang, et que je suis convaincu, qu'on ne peut lui assigner un rang inférieur, que par ton ou par ignorance !

F.

Falens (Charles Van) — 1000 liv.
Ferg (François-Paul) — 3600 liv.
Flamael (Bertholet) — 4000 liv. ; mais il vaut plus.
* Flinck (Govaert), comme *Van den Eekhout.*
* Francks (Sébastien) — 2144 liv.
Fyt (Jean) — 2000 liv.

G.

Gelder (Arnoud) — 3600 liv.
Glauber (Jean) — 6000 liv.
Goyen (Jean Van) — 1500 liv.

H.

* Hackert (Jean) — 3600 liv.
Hals (François) — 1200 liv.
Heem (Jean-Davidz de) — 5000 liv.
Helst (Bartholomé Van der) — 10000 liv.
* Herp (Gérard Van) — 4000 liv.
Heus (Guillaume de) — 2400 liv.
Heyden (Jean Van der) — 20000 liv.
* Hobbema (Meindert) — 12000 liv.
Hoeck (Jean Van) — 3000 liv.
Hoet (Gérard) — 1714 liv.
Holbein (Jean) — 12000 liv.
* Hondekoeter (Melchior) — 4400 liv.
* Hooghe (Pierre de) — 6000 liv.
Hugtenburg (Jean Van) — 3000 liv.
* Huysmans, dit de Malines (Corneille) — 1200 liv.
Huysum (Jean Van) — 12000 liv.

J.

Jardin (Charles du) — 20000 liv.
Jordaens (Jacques) — 7200 liv.

K.

Kalf (Guillaume) — 1200 liv.
Kierings (Alexandre) — 2400 liv.
Klomp (Albert) — 860 liv.
Koning (Jean de) — 4800 liv.

Observation. Je connois des paysages d'un *De Koning* dans le goût de *Rembrandt*, mais j'ignore s'il s'appeloit *Jean*, comme M. *Le Brun* l'appelle, ou bien *Philippe*.

Koning, ou Coningh (Salomon de) — 2400 liv.

L.

Lairesse (Gérard de) — 10000 liv.
* Lievens (Jean) — 9000 liv.
Limborch (Henri Van) — 2400 liv.
Lin (Jean Van) — 1000 liv.
Lingelbach (Jean) — 4800 liv.
* Loo (Jacques Van), école hollandoise — 1800 liv.

Observation. La figure à mi-corps par *Van Loo*, qui fait partie de ma collection, prouve le mérite éminent de ce maître, trop peu connu en France, où son nom le fait confondre avec les *Van Loo* françois.

Loutherbourg (Philippe-Jacques) — 4000 liv.

M.

Maes, ou Maas (Nicolas) — 2000 liv.
* Meer, dit de Delft (Jean Van der) — 6000 liv.
* Metsu (Gabriel) — une figure à mi-corps, 6000 liv.; une composition, 26000 liv.

Observation. Ses ouvrages les plus finis, sont aussi rares et valent les mêmes prix que ceux de *G. Dou* et *Mieris.*

Meulen (Antoine-François Van der) — 7200 liv.

Observation. M. *Le Brun* dit, qu'ils sont tombés. J'ajouterai, que leur chûte est fort naturelle; parce qu'ils devoient leurs grands prix bien plus à la mode, et au ton régnant en France, qu'à leur mérite intrinsèque, qui, quoique réel, n'a jamais été assez grand pour égaler les prix qu'on en donnoit : mais ce mérite les empêchera toujours de tomber tout à fait, sur-tout ceux à très-petites figures.

Michault (Théobald) — 800 liv.

Miel (Jean) — 3000 liv.

Mieris, *le Vieux* (François Van), les mêmes prix que *Gérard Dou.*

* Mieris, *le Jeune* (François Van) — 3600 liv.

Mieris (Guillaume Van) — 5000 liv.

* Mignon (Abraham) — 6000 liv.

Milé, dit Francisque (François) — 1200 liv.

* Mol (Pierre Van) — 14000 liv.

Moor (Charles de) — 4000 liv.

Moreelze (Paul) — 7200 liv.

Moucheron (Fréderic et Isaac) — avec les figures d'*Adrien Van den Velde*, 6000 liv., et avec celles de *Lingelbach* ou *Helmbreeker*, 4500 liv.

Murant (Emmanuel) — 1200 liv.

N.

Naiveu ou Neveu (Matthieu) — 1500 liv.

* Neefs, *le Père* (Pierre) — 3600 liv.

Observation. Les ouvrages de *Pierre Neefs* le Fils,

sont assez inférieurs à ceux du Père, pour ne valoir que la moitié.

Neer (Arent Van der) — ceux de petite forme, 2000 liv.; les capitaux, 3600 liv.

Observation. Il s'en est vendu un capital *clair de lune*, depuis peu, pour la somme de 12000 francs. Ce qui prouve, combien les bons tableaux sont augmentés en prix, depuis que M. *Le Brun* a publié son ouvrage en 1796.

Neer (Eglon) — 6000 liv.

* Netscher (Gaspar) — une figure à mi-corps, 7200 livres; une composition capitale, 15000 liv.

Observation. Je me suis trouvé dans l'embarras pour taxer impartialement cet article; parce que la rareté extrême des ouvrages *bien avérés* de ce grand artiste, et le désir d'en posséder, sont cause, qu'on leur substitue ceux de son fils *Constantin :* supercherie, que leurs noms de baptême rendent d'autant plus facile, qu'en hollandois celui du père s'écrit *Casper* : d'où vient, qu'ils ont tous deux la même initiale, que le fils a mise avant son nom dans la plupart de ses ouvrages, tandis que le père a laissé la plupart des siens sans signature. Cette dernière circonstance donne lieu à de nouvelles substitutions, au moyen des tableaux d'autres maîtres, pour peu qu'ils aient de ressemblance avec ceux de ce grand homme.

Tous les tableaux, vraiment dignes de *Netscher*, que j'ai vus, ont le ton du coloris le plus séduisant et le plus naturel, des figures belles, élégantes, sveltes et pleines d'expressions fort gracieuses, comme on devoit les attendre d'un homme qui vivois

toujours parmi les grands ; et, quoiqu'elles n'aient guères au-delà de 10 pouces de hauteur, elles en paroissent avoir davantage par la noblesse de leurs proportions. Le clair-obscur y est si savant, qu'elles font véritablement bosse. Quant à l'exécution, ses ouvrages égalent les meilleurs de *Mieris* et de *Gérard Dou* pour le précieux fini, et ils ont même sur eux l'avantage d'une touche plus facile, plus moëlleuse, plus large, et des contours mieux fondus. *Le petit Trompette* de la vente de *Clairon*, et sur-tout *la Tricoteuse hollandoise* que je possède, offrent, selon moi, les preuves les plus frappantes de ces vérités, qu'on trouve confirmées, plus ou moins complètement, dans tous les bons tableaux de ce maître; dont le prix doit égaler au moins celui des meilleures productions de ces deux célèbres artistes, puisqu'ils en égalent au moins le mérite!

Mais la connoissance que j'ai acquise, de la plupart des collections publiques et particulières, m'a convaincu, que rien n'est plus rare que ces véritables bijoux de *Netscher*, même en Hollande, où les collections les plus riches et les mieux choisies en manquent communément : preuve celle de *Braamcamp*, si renommée en Europe. Aussi puis-je dire sans exagération, que, parmi tous les prétendus *Netscher*, qu'annoncent les catalogues et qui se sont vendus en ma présence, je n'en ai pu reconnoître aucun qui fut digne d'un aussi grand talent, que *Lairesse* proposoit pour modèle aux artistes, excepté une seule petite figure de femme, vendue en 1805, dans la vente de M. *Paillet* à Paris, pour 7000 francs : encore même, quoiqu'infiniment vraie et piquante, n'atteignoit-elle pas le dernier degré de ce fini pré-

cieux, et extrêmement moëlleux ; qui caractérise les chefs-d'œuvres de ce maître !

Il est une autre sorte de tableaux qu'on lui attribue, qui sont d'un mérite fort inférieur et d'un style tout différent, mais assez bons néanmoins pour qu'ils puissent être de sa main, au cas qu'il soit vrai qu'il ait eu deux manières si opposées. Ceux-ci se distinguent par un coloris moins naturel et d'un rouge tirant sur la brique, ainsi que par des figures moins sveltes, qui, quoiqu'en général plus grandes que les précédentes, n'en paroissent pas moins plus courtes et plus ramassées, et qui d'ailleurs, d'un clair-obscur moins parfait, sont toujours moins saillantes et arrondies.

C'est cette espèce de tableaux de *Netscher*, qu'il n'est pas rare de rencontrer dans les galeries publiques et même dans les cabinets particuliers ! La haute opinion, que j'ai conçue des connoissances et de l'exactitude impartiale de M. *Le Brun*, m'engage à croire, qu'il n'a eu en vue que les ouvrages de *Netscher* les plus distingués parmi ceux de cette dernière espèce, lorsqu'il a estimé à 10000 liv. les belles compositions de ce maître. Et je suis persuadé, qu'il pense comme moi sur le prix de celles de la première espèce, dont la rareté surpasse celle des compositions de *Gérard Dou*.

Netscher (Constantin), — composition, 3600 liv.

O.

Ochtervelt, ou Uchtervelt (Jacques Van) — 2000 livres.

Ostade (Adrien Van) — 12000 liv.

Ostade (Isaac Van) — 17000 liv.

P.

* Poel (Egbert Van der) — 2400 liv.
Poelemburg (Corneille) — 3600 liv.
Pourbus (Franç.) — Portrait sans mains, 1450 liv.
* Potter (Paul) — 34000 liv.
Pynacker (Adam) — 6000 liv.

Q.

* Quellin (Erasme) — 3600 liv.

R.

Rembrandt Van Ryn (Paul) — 18000 liv.

Observation. Ce qui prouve sur-tout, combien les bons tableaux sont augmentés de prix, depuis la publication de l'ouvrage de M. *Le Brun*, c'est *la Femme adultère*, tableau de chevalet, d'une grandeur médiocre, à petites figures, peint par *Rembrandt*, qui a été acheté, il y a quelques années, à l'amiable en Hollande, par M. *Fontaine* de Paris, pour une somme qui fait à peu près le double du plus haut prix qu'assigne ici M. *Le Brun* aux ouvrages les plus distingués de ce maître. M. *Fontaine*, qui est trop bon connoisseur pour ignorer les hauts prix que valent les véritables merveilles de l'art, après avoir refusé les offres que différentes personnes lui avoient faites à Paris pour ce tableau, même jusqu'à la valeur de 100000 liv. tournois, s'est enfin déterminé, à le faire vendre publiquement au plus offrant à *Londres*. Ici M. *Angerstein*, très-riche bourgeois qui n'achète que des chefs-d'œuvres, l'a acquis pour cent trente-quatre mille et cinq cents francs! Et, bien loin de se repentir de son marché, il en a déjà refusé la somme de dix mille guinées, qu'on lui a offerte depuis, comme M. *Fontaine* m'en a assuré lui-même!

La vente publique de oe tableau, a fourni une preuve frappante de l'enthousiasme pour les belles productions de l'art, qui règne en Angleterre, et qui fait autant d'honneur à la peinture qu'à la nation angloise : c'est que, pendant les huit jours où ce précieux tableau a pu être admiré, en payant, le concours de la foule a été vraiment prodigieux, et que, lors de sa mise sur table au moment de la vente, un cri unanime de *Chapeaux bas! Respect aux arts!* s'est élevé, et a prouvé sans réplique, jusqu'à quel point l'Anglois sait oublier sa fierté, pour payer avec plus d'éclat le juste tribut, qu'il accorde si volontiers aux vrais chefs-d'œuvres de la peinture!

Rombouts (Théodore) — 1000 liv.

Romeyn (Guillaume) — 2400 liv.

* Roos, dit de Francfort (Jean-Henri) — 6000 liv.

Rottenhamer (Jean) — 3600 liv.

* Rubens (Pierre-Paul) — 97000 liv. une composition; un portrait à mi-corps, 12000 liv.

Observation. Tous les tableaux les plus marquans de ce grand homme, étoient destinés pour l'ornement des églises, des palais et autres endroits publics, dont il n'étoit plus permis d'espérer qu'ils pussent sortir, pour entrer dans la circulation. Cette seule raison suffit pour prouver, qu'en fixant le prix d'une composition à 48000 liv., tandis que *Velasco* nous apprend qu'en Espagne on a payé à *Rubens* lui-même jusqu'à 70000 réaux pour un tableau d'autel, M. *Le Brun* n'a pu faire son estimation que d'après les tableaux ordinaires de *Rubens*, ou faits pour lui par ses disciples, qui ont pu se présenter en vente, et d'après quelques tableaux d'église des moins distingués de ce célèbre artiste, par exemple, *l'Adoration des Mages*,

achetée à Berg-St.-Winoc, par M. *Blondel de Gagny;* auquel néanmoins ce tableau, quoique tout ruiné, n'a pas laissé de coûter 60000 francs; le *Couronnement de Ste.-Catherine* des Augustins à Malines, et les tableaux des Jésuites et autres couvens supprimés, qui ont été vendus publiquement aux Pays-Bas, après que la cour de Vienne en avoit tiré, pour sa galerie, tout ce qu'il y avoit de mieux, dont le prix par estimation fut payé de sa part à la caisse de religion.

Aujourd'hui, que la révolution, en s'emparant de tous les tableaux des églises aux Pays-Bas, a interdit tout espoir aux amateurs de parvenir jamais à la possession d'un ouvrage capital de *Rubens*, s'il s'en rencontre encore un par quelque hasard peu probable, il ne peut qu'être au-dessus de tout prix. Comment donc le taxer? Ceux qui possèdent des morceaux, même ordinaires de ce grand homme, savent si bien se prévaloir de cette circonstance que, depuis peu, un simple buste de *Rubens* vient d'avoir été vendu pour 7200 liv. à Bruxelles, où il avoit été acheté en vente publique, il y a quelques années, pour 25 louis d'or à peu près. Personne n'ignore les prix exorbitans qui ont été refusés, pour le fameux portrait à mi-corps, connu sous le titre de *Chapeau de Paille*, par ses possesseurs les Messieurs *Van Haveren* d'Anvers! Mais, ce qui n'est peut-être pas également connu de tout le monde, c'est que les 97000 livres, auxquelles j'ai cru devoir porter l'estimation d'une composition distinguée de ce maître, sont justement le prix qui a été payé, d'après taxation d'experts, pour un de ses tableaux d'église; encore, outre l'obligation d'en faire faire une bonne copie!

Ruisch (Rachel) — 8500 liv.

Ruisdaal (Jacques) — 8000 liv.

Ruisdaal (Salomon) — 720 liv.

* Ryckaert (David) — 1800 liv.

S.

* Saenredam (Pierre-Jean) — 1200 liv.

* Sart (Corneille du) — 2000 liv.

Schalcken (Godefroid) — ses petites figures de nuit à mi-corps, 6000 liv.

Schut (Corneille) — 1500 liv.

Seghers (Gérard) — 3600 liv.

Slingelant (Pierre Van) — 12000 liv.

Sneyders (François) — 4000 liv.

* Staveren (Jean-Adrien Van) — 3000 liv.

Steen (Jean) — 6000 liv.

Steenwyck (Henri) — 2400 liv.

Storck (Abraham) — 1500 liv.

Swanevelt, dit Herman d'Italie (Herman) — 2400 liv.

T.

* Teniers (David) — 30000 liv.

Observation. Ses *OEuvres de miséricorde* ont été vendues 29000 liv. chez *Blondel de Gagny*, quelqu'éloigné que soit ce tableau d'être le meilleur des ouvrages de *Teniers*.

* Terburg (Gérard) — 16000 liv.

Thulden (Théodore Van) — 6000 liv.

* Thyssens (Pierre) — 3600 liv.

Tilbourg (Gilles Van) — 1500 liv.

Tol (Dominique Van) — 4000 liv.

U.

Uden (Luc Van) — 1200 liv.

Ulft (Jacques Van der) — 6000 liv.

V.

Valkenburg (Théodore Van) — 2400 liv.
Velde (Adrien Van den) — 20000 liv.
Velde (Guillaume Van den) — 20000 liv.
Verbooms (Abraham) — 1500 liv.
Verelst (Simon) — 1500 liv.
Verkolie (Jean) — 3000 liv.
Verschuuring (Henri) — 1000 liv.
Victoors (François) — 5000 liv.
Vlieger (Simon de) — 5000 liv.
Vliet (Henri Van) — 1200 liv.
Vos (Martin de) — 2000 liv.
Voys (Ary de) — 6000 liv.
Vries (Ferdinand de) — 1200 liv.

W.

Waterloo (Antoine) — le même prix que *Van Everdingen.*
Weenix (Jean-Baptiste) — 12000 liv.
Weenix (Jean) — 14400 liv.
Werff (Adrien Van der) — 36000 liv.
Werff (Pierre Van der) — 12000 liv.
Witte (Emmanuel de) — 1300 liv.
Wouwermans (Philippe) — 21000 liv.
Wouwermans (Pierre) — 500 liv.
Wyck (Thomas) — 1000 liv.
Wynants (Jean) — 10000 liv.

Z.

Zachtleven (Herman) — 4000 liv.
Zorg (Henri-Rokes) — 3000 liv.

Ceux qui feront usage de cette liste, s'ils veulent éviter toute erreur, doivent nécessairement lire avec attention le discours, qui la précède

dans ce même chapitre : il leur apprendra le but que je me suis proposé, les règles que j'ai suivies et les conditions que je me suis imposées, pour sa formation, et pour en assurer l'utilité aux amateurs de tous pays. Ils y observeront surtout que les prix, qui m'ont servi de base pour la plupart des articles, sont ceux que M. *Le Brun* a fixés dans son grand ouvrage; que les seuls prix auxquels je m'y suis borné, sont les plus hauts où les meilleurs tableaux de chaque maître soient parvenus jusqu'à ce jour, dans les ventes connues, et que ces prix doivent servir de base pour calculer celui, que peut mériter chaque tableau du même maître, d'après la proportion de sa bonté respective. Ils y apprendront aussi, que les prix de ma liste doivent nécessairement être insuffisans pour les chefs-d'œuvres des maîtres les plus distingués, qui sont au-dessus de tout prix connu, et qui n'ont pu paroître dans aucune vente jusqu'ici, parce qu'ils sont hors de toute circulation, étant placés dans les collections souveraines, les établissemens publics, et les palais des personnes illustres. Ils y verront encore, que je n'ai fait aucun usage des grands prix où sont poussés les tableaux en Angleterre : prix, qui surpassent de beaucoup la plupart de ceux de ma liste, lorsqu'il s'agit des maîtres de la toute première classe. Enfin ils y apprendront plusieurs autres choses, dignes d'être observées, qu'il seroit inutile de répéter ici!

CHAPITRE XV.

Des différentes Méthodes, qu'on peut mettre en usage pour Nettoyer les Tableaux, et des Précautions qu'on doit prendre en les faisant Rentoiler ou Restaurer.

ARTICLE PREMIER.

Nécessité pour tout Amateur d'apprendre à Nettoyer ses Tableaux.

RIEN ne peut être plus utile, à un amateur, que de nettoyer ses tableaux lui-même : rien ne peut lui procurer une jouissance plus piquante, que de voir renaître sous ses doigts une belle production de l'art, à laquelle son travail donne une seconde vie ! Mais l'ignorance des moyens, et la difficulté de s'en instruire, par le grand soin, que prennent ceux qui par état s'occupent de cette partie, de cacher leurs procédés ou ce qu'ils appellent *leurs secrets*, réduisent le plus grand nombre des amateurs à passer par les mains d'autrui. Parmi ceux-mêmes, qui ont été assez heureux pour apprendre quelque bonne méthode, il en est beaucoup, chez qui cette connoissance devient stérile, par leur timidité, ou par la mau-

vaise réussite que le manque de pratique donne à leurs premiers essais. D'autres enfin, qui ont eu la malheureuse confiance de mettre en œuvre des procédés nuisibles ou dangereux, vantés par des charlatans ou prônés dans des livres, sont dégoûtés pour toujours, par les regrets tardifs qu'ils éprouvent d'avoir gâté leurs tableaux.

Il est vrai, je l'avoue, que, sans un peu d'exercice et beaucoup de prudence, les meilleures méthodes ne sont pas sans danger ici. Mais cela ne doit point effrayer l'amateur. Il acquerra de l'exercice en commençant par des essais sur quelques mauvais tableaux; mes conseils lui feront connoître toutes les précautions requises; son intérêt, le plaisir de bien faire et la crainte de nuire à des objets chéris feront si bien le reste, que ses tableaux trouveront bientôt entre ses mains une sûreté, qui leur manque souvent dans des mains mercénaires, où ils ne trouvent plus la surveillance de l'œil du maître, et où ils sont traités d'autant plus lestement, que, si on leur enlève quelque chose, on a la ressource perfide de cacher la plaie par un emplâtre, qu'un masque de vernis rend invisible au possesseur, jusqu'à ce que le tems le lui fasse connoître en noircissant les couleurs!

Des considérations si décisives deviennent plus urgentes encore, parce que l'amateur espéreroit en vain de trouver, dans autrui, la patience dans le travail qu'il aura lui-même, animé par le désir de conserver un morceau qu'il aime, et dis-

posant à son gré du tems dont il est le maître. D'ailleurs, en butte tous les jours à des désagrémens et à des demandes exorbitantes de la part de ceux qu'il emploie, dont souvent le défaut dans le lieu qu'il habite, l'oblige à rechercher le secours fort loin, et à exposer ainsi ses tableaux aux dangers des transports, comment pourra-t-il ne pas être charmé, de pouvoir se passer de tout secours étranger par les moyens que je lui offre, dont quarante années d'expérience m'ont garanti la bonté, comme les principes de la saine chimie les garantiront à tous ceux, d'entre les amateurs, à qui cette science n'est pas étrangère ?

Je suis très-éloigné, de m'attribuer le mérite d'en être l'inventeur ! Excepté mes découvertes pour enlever les huiles anciennes et les vernis tenaces et plians, je n'ai que celui, d'avoir pesé la valeur de tout ce qui se trouve dispersé dans les livres à ce sujet ; d'avoir eu la constance d'arracher leurs secrets à beaucoup d'amateurs et à des personnes qui étoient en réputation de bien nettoyer les tableaux ; d'avoir élagué ce cahos de recettes et de procédés, en les jugeant d'après les règles de la chimie et de la saine raison ; enfin, de n'avoir fixé mon choix, qu'après avoir essayé successivement tous ceux qui ne m'ont pas paru tout à fait ridicules, et d'avoir confirmé, par une longue expérience, la bonté de ceux que j'ai adoptés, dont j'ai perfectionné l'usage d'après mes observations ! Je les abandonne maintenant

tenant sans réserve au public, espérant qu'ils serviront de base, à tout ce que les chimistes pourront faire de découvertes en ce genre à l'avenir.

Ecrivant pour le public en général, j'aurai soin d'éviter les termes chimiques, crainte d'embarrasser plus d'un lecteur par cette parade de science, si commune aujourd'hui. Me bornant à exposer mes procédés dans le langage le plus ordinaire, je tâcherai de mettre mes lecteurs en état de s'en servir avec fruit, ne croyant pas devoir les embrouiller par les raisons chimiques, que les uns verront assez sans que je les dise, et dont ceux, qui ne demandent que les bons effets sans s'inquiéter des causes, seront charmés d'être dispensés.

Pour entrer en matière, je commencerai par avertir, qu'il faut bien se garder de croire, comme on le fait trop généralement, qu'un même moyen puisse servir pour nettoyer tous les tableaux. La nature des choses et mes expériences sans nombre m'ont démontré l'erreur de cette opinion, et m'ont convaincu, que le simple frottement des doigts, les spiritueux, les *alcalis* tant ordinaires que caustiques, l'huile de térébenthine, le vernis au mastic, les huiles, l'eau froide, l'eau chaude, la salive, le fer même, le sable et les cendres doivent être employés, chacun à son tour, soit séparément, soit réunis plusieurs ensemble, selon la différence des cas et selon la nature de la crasse qui doit être enlevée.

Pour faciliter l'intelligence de cette vérité par l'application, je rangerai, sous autant de titres séparés, les tableaux vernissés au mastic ou autres résines de même nature, ceux qui sont couverts d'huile, ceux qui le sont d'un mauvais vernis, ceux qui sont couverts de blanc d'œuf, de colle ou d'un vernis à l'eau, ceux qui, n'ayant jamais été vernissés ni huilés, ne sont couverts que de fumée et d'autres crasses venant de l'atmosphère, et enfin ceux qui sont attaqués par le *chanci.*

Article II.

Des Tableaux couverts d'un Vernis au Mastic, ou autres Résines de cette nature.

Au chapitre suivant, qui traite de la composition des vernis, je démontre, que celui, qui résulte de la dissolution du mastic dans l'huile de térébenthine, est aujourd'hui avec raison généralement reconnu et employé comme préférable à tous les autres : parce que, ne nuisant jamais aux tableaux dès qu'ils sont assez anciens et secs, il réunit le plus de bonnes qualités pour y produire l'effet qu'on désire. J'y fais voir aussi que, par une économie mal entendue, on substitue souvent, au mastic, soit l'oliban, soit d'autres résines analogues, également dissolubles dans l'huile de térébenthine.

La qualité la plus recommandable, qui distingue ces vernis en commun, est qu'ils sèchent

d'abord, sans se gercer, et qu'en peu de tems ils acquièrent un degré de dureté et de cohésion, que le tems n'accroît jamais au-delà du point nécessaire, pour qu'un frottement léger des doigts secs puisse, sans le secours d'aucun intermède, l'entamer et le réduire en poussière D'où suit, que chacun pourra très-facilement les enlever de ses tableaux, pour peu qu'il s'y soit exercé; sur-tout s'il a la précaution d'essuyer souvent, avec un vieux linge sec, la poussière, qu'il fait naître en frottant, et qui lui cache son ouvrage.

Plus sa besogne avancera, plus il doit user de circonspection pour ne pas tourmenter en vain les endroits dont il aura déjà enlevé tout le vernis. Moment, qu'outre la vue, un peu d'usage lui fera connoître : parce que, glissant alors sur une substance plus dure et moins friable, il ne sentira plus naître de nouvelle poussière sous ses doigts. S'il y a du repeint dans le vernis ou sous celui-ci, il s'en appercevra sans peine à ce, que la poussière perdra sa blancheur, se réunira et deviendra globuleuse. Il saura, qu'il y a du blanc d'œuf ou de la colle sous le vernis, quand il verra la poussière, de blanche et impalpable qu'elle étoit, devenir sale et plus grossière.

Ceux, qui trouveront de la difficulté à entamer le vernis, n'ont qu'à toucher avec le doigt la poussière du vernis d'un autre tableau ou de quelque poudre analogue, comme celle de colo-

phane ou de sandaraque. Lorsque l'opération tire vers sa fin, il faut avoir soin d'essuyer, non-seulement la poussière qui est sur le tableau, mais aussi celle qui tient aux doigts, pour mieux pouvoir juger, si le frottement produit encore de la poussière nouvelle.

Cette méthode, d'enlever le vernis à sec, est généralement préférable pour les tableaux sur cuivre ou panneau, dont la surface est bien unie; comme aussi pour ceux sur toile qui sont dans le même cas; pourvu qu'ils soient suffisamment tendus, crainte des ébranlemens qui les feroient gercer : enfin, elle convient sur-tout pour les tableaux d'une petite forme et d'un précieux fini; et c'est la seule, qui soit praticable sur le petit nombre de ceux, que *G. Dou*, *Mieris*, *Slingelant* et quelques autres des plus grands maîtres hollandois se sont avisés de peindre au vernis; pratique très-condamnable, que feu M. *Casanova* à Vienne et quelques autres peintres se sont permis de renouveller de nos jours, pour éviter l'embû, et pour imiter tout-d'un-coup, par ce moyen, l'espèce d'émail, dont le tems seul doit couvrir les couleurs!

On enlève le vernis, pour le renouveller, chaque fois qu'il a blanchi, ou qu'il est devenu terne, sombre ou jaune, soit par sa nature, soit par des causes extérieures, ou par sa trop grande vétusté. On l'enlève aussi, lorsqu'il couvre une crasse, qui dépare le tableau, et qu'on a souvent le plaisir de voir disparoître, avec le

vernis, sous ses doigts ; mais qui souvent oblige aussi à employer les spiritueux, dans lesquels consiste la seconde méthode, pour enlever ce genre de vernis, de laquelle je vais parler.

Quand un tableau est d'une superficie raboteuse, peu importe sur quelle matière il soit peint, de même lorsqu'il est sur une toile où les interstices, entre la chaîne et la trâme, forment autant de petits enfoncemens, la méthode précédente devient défectueuse en ce, que les doigts, ne pouvant pénétrer dans les profondeurs, y laissent subsister la crasse ou le vernis sale; d'où résulteroient autant de petites taches, qui nuiroient à l'ensemble du tableau au travers du nouveau vernis qu'on y appliqueroit. Les tableaux trop grands rendent aussi cette méthode trop pénible par leur étendue, et elle devient dangereuse pour ceux sur toile même les plus unis, lorsqu'ils ne sont pas assez tendus, par les nombreuses petites crevasses que l'ébranlement y peut faire naître, tandis qu'on les frotte à sec avec le doigt ; à moins qu'on ne les appuie sur une planche, ou quelqu'autre soutien dur et uni, en les frottant.

Dans ces cas, ainsi que dans tout autre, où il conviendra d'employer la voie humide des spiritueux, on se servira d'un mélange de bon esprit-de-vin et d'huile de térébenthine, ayant soin de laisser dominer d'autant plus la dernière, que le tableau sera plus précieux et plus délicatement peint, ou que la couche du vernis

y sera plus mince. On laissera au contraire dominer l'esprit-de-vin, en proportion que la couche du vernis sera plus épaisse et la peinture moins délicate et plus solide en couleur.

En attendant que l'usage donne l'habitude des doses, il sera plus prudent, de commencer toujours par un mélange plutôt trop peu que trop actif, et d'adoucir d'autant plus l'action de l'esprit-de-vin par une plus forte dose d'huile de térébenthine. Si on le trouve trop foible, il sera facile de le renforcer par plus d'esprit-de-vin. L'on peut sans danger, souvent même avec succès, substituer l'huile de lin à celle de térébenthine. Cette méthode peut sur-tout devenir utile pour les tableaux trop secs.

Dans le mélange susdit on trempe, à volonté, soit un peu de coton filé, ou de vieux linge fin, roulés légèrement, ou un morceau d'éponge fine, qu'on tient et qu'on exprime un peu entre le pouce et le doigt indicateur; soit un pinceau, ou même une petite brosse rude si les enfoncemens de la crasse l'exigent.

Après avoir ainsi trempé et légèrement exprimé celui de ces intermédiaires, qu'on préfère d'employer, on en frotte délicatement le vernis du tableau par de très-petits mouvemens circulaires, comme si l'on dessinoit autant de *zéros* entrelacés et retournant sur eux-mêmes. A mesure qu'on a dissous le vernis sur une petite partie, on l'enlève promptement au moyen d'un linge sec et doux, qu'on tient dans l'autre main.

Ainsi, de proche en proche, on dépouille successivement toutes les parties du tableau de leur vernis, et la plupart de leur crasse aussi; ayant toujours soin, de n'y laisser séjourner le mélange que le tems justement nécessaire, et de ne plus en frotter les places qui sont déjà sans vernis.

Le coton *crud* a le défaut, de laisser quelquefois des poils collés sur le peu de vernis qui pourroit être resté : aussi ne me sert-il que pour des tableaux qui, quoique très-délicats, ont des enfoncemens. La brosse rude ne doit jamais servir que pour des peintures raboteuses, empâtées de couleur : on doit la racler de tems en tems pour la débarrasser de la crasse et du vernis dont elle se charge. Le coton, le linge et l'éponge doivent être renouvellés chaque fois qu'ils sont chargés de vernis. Les éponges se nettoient après l'opération, au moyen du savon, et peuvent servir plusieurs fois au même usage.

Lorsqu'un tableau est couvert d'une couche fort épaisse de vernis, j'ai observé que celui-ci, en se mêlant avec l'esprit-de-vin qu'on y emploie, le rend beaucoup moins mordant; ce qui m'a engagé à me servir souvent, et toujours avec succès, en pareil cas, de l'esprit seul sans huile de térébenthine sur les tableaux d'une couleur solide, sans rencontrer le moindre inconvénient, sur-tout sans que l'esprit, employé seul, ait fait paroître aucun signe de ce *chanci* fâcheux, qu'il produit si facilement sur les tableaux où on le laisse agir trop à nud.

Au lieu d'esprit-de-vin, certaines personnes emploient l'eau de lavande et autres liqueurs spiritueuses composées, dont je ne puis nullement condamner l'usage. Mais je dois avouer, qu'en ayant fait l'épreuve, d'après les singuliers éloges de quelques-uns de mes amis, l'expérience ne m'a donné aucune raison suffisante pour les préférer à l'esprit-de-vin; n'agissant toutes, de même que celui-ci, qu'en raison de l'esprit ardent qu'elles contiennent, et étant plus exposées que lui à des incertitudes, par les variations dans les procédés qu'emploient ceux qui les composent.

Je ne puis non plus rejetter absolument la méthode de ceux qui, avant d'enlever le vernis d'un tableau par le frottement du doigt, commencent par l'amortir au moyen d'une eau-de-vie simple, de vin ou de grain, qu'ils y mettent, et qui fait blanchir le vernis, dont il détruit la cohésion au point, que le frottement du doigt l'enlève ensuite facilement; d'où résulte une épargne manifeste de tems et de travail. Aussi n'hésiterois-je pas de recommander cette méthode, dont j'ai fait plusieurs fois l'essai, si l'on pouvoit l'exempter de tout danger, pour les tableaux, en parvenant à fixer le degré d'activité et la dose de l'eau-de-vie, que l'on doit mettre sur un tableau, ainsi que la durée du tems qu'il faut l'y laisser. Mais tant s'en faut, que l'expérience ait donné des règles là-dessus, que les uns ne font que mouiller le tableau d'un peu d'eau-de-vie, laquelle d'autres y jettent à pleins flots; les uns

comptent le tems par heures, les autres par minutes ; et aucun ne prend connoissance du degré d'activité.

La nature des choses même semble s'opposer ici à l'établissement des règles, tant par les différens degrés de force de la liqueur, que par l'obstacle plus ou moins grand que trouvera son action dans les différentes épaisseurs et qualités des vernis. Je souhaite donc plus que je n'espère de voir devenir cette méthode exempte de danger! Heureusement! elle est commode sans être nécessaire ; et l'on peut s'en passer facilement avec de la prudence et du travail.

Quant à ceux, qui prétendent enlever tout vernis et toute crasse des tableaux à force de les tourmenter par de rudes et longs frottemens au moyen du papier brouillard et de l'huile de térébenthine, je ne puis que condamner hautement leur méthode, tant pour son insuffisance absolue, que pour le danger où elle peut exposer les tableaux.

Je finirai par observer que, lorsque le mélange de l'esprit-de-vin avec l'huile de térébenthine n'enlève pas la crasse avec le vernis, ceux, qui ont assez d'expérience pour cela, y mêlent, avec succès dans ce cas, une quantité de potasse proportionnée au besoin. Mais, quelle que soit l'utilité et souvent la nécessité de ce moyen, il peut devenir si dangereux, dans des mains peu exercées et conduites par des yeux peu accoutumés, que je ne puis le proposer qu'avec

beaucoup de réserve, aux commençans, et moyennant un redoublement de prudence. Ceci me fournit l'occasion de dire, qu'un connoisseur, lorsqu'il nettoie un tableau, sait s'arrêter avec discernement au point qui convient, aimant mieux laisser un peu de crasse sur l'ouvrage, que le rendre froid et grêle à force de netteté. Il n'ignore pas d'ailleurs, qu'un certain ton doré, que le tems fait naître, produit sur beaucoup de tableaux un effet si enchanteur, qu'il mettra tous ses soins pour ne pas le faire disparoître, et se gardera bien, sans une nécessité urgente, d'enlever le vernis jusqu'au fond.

L'air et l'humidité amènent et fixent avec le tems, sur tous les tableaux vernissés, certaine crasse, et leur donnent un œil louche, en ternissant leur éclat. Il faut bien se garder de croire, que le renouvellement du vernis soit le seul remède contre cet accident presqu'inévitable! Car une manipulation fort simple, que le besoin m'a enseignée et dont l'expérience m'a assuré la bonté, peut le faire disparoître. Il ne faut pour cela, que frotter, avec légèreté et un peu d'adresse, le tableau, au moyen d'une éponge fine, assez grande, ou au moyen d'un cuir épais, spongieux et souple, l'un et l'autre mouillés et exprimés pour que l'eau n'en puisse pas couler sur le tableau; lequel on séchera d'abord après, en le frottant bien dans tous les sens, mais avec le mouvement le plus prompt que possible, au moyen d'un linge doux et bien sec ramassé dans la main.

L'amateur, qui acquerra la dextérité nécessaire pour cette manipulation aussi simple qu'utile, aura long-tems la jouissance d'un même vernis.

Article III.

Des Tableaux qui sont couverts d'Huile.

Tout le monde sait, que les huiles se divisent en *siccatives*, qui sèchent et se durcissent avec le tems, et en *grasses*, qui ne sèchent jamais, ne peuvent se fixer et vont toujours en s'étendant dans les corps poreux dès qu'ils en occupent une partie : qualités, qui les rendent trop nuisibles aux tableaux pour y être jamais employées, à quelque titre que ce soit. Les siccatives, surtout celles de lin, de noix et de pavot, vulgairement nommée *d'œillet*, sont devenues la base de la peinture solide, graces à l'heureuse découverte du célèbre *Jean Van Eyck*, natif de Maseyck sur la Meuse, à six lieues de Maestricht, nommé aussi *Jean de Bruges*, ville, où il étoit établi comme peintre de la cour du duc *Jean-sans-Peur* et ensuite de son fils *Philippe-le-Bon.*

Quoique ces huiles soient d'une utilité reconnue, pour ranimer les couleurs et empêcher les crevasses et les éclats d'un tableau qui menace ruine par la sécheresse et la vétusté, pourvu qu'on n'y en mette que ce qu'il faut pour le nourrir et qu'on en enlève bien tout ce qui reste dessus au moyen d'un linge sec, de son, ou de mie de pain : quoique d'ailleurs ces huiles soient

indispensables pour donner du corps et de la solidité aux couleurs, qui servent à la peinture, dans lesquelles elles entrent comme une des principales parties constituantes; il n'en est pas moins vrai, que leur application, *sans nécessité*, devient nuisible à tout tableau qui est déjà achevé!

Car, s'il n'a pas encore acquis sa dureté parfaite, l'huile qu'on y met s'y incorporera et le fera jaunir.: malheur, que le tems rend absolument sans remède. Si au contraire l'âge a durci le tableau autant qu'il le doit être, alors l'huile nouvelle, sans s'y incorporer, formera à sa surface une croûte, qui avec le tems prendra une dureté égale à celle du tableau même, dont cette croûte offusquera la transparence et la vivacité, et y corrompra l'effet des couleurs *locales* et *propres* par une teinte générale jaunâtre et monotone.

C'est néanmoins cette huile qui, comme on peut voir au chapitre du vernis, est employée communément à la place de celui-ci, en Italie et dans une partie de l'Allemagne, où des gens même de l'art en couvrent les tableaux les plus précieux, avec une profusion presqu'incroyable, en la rendant plus siccative encore par la coction et le plomb, comme s'ils craignoient qu'elle ne devînt pas assez dure sans cela.

Parvenue à sa dureté, cette huile a toujours fait le tourment de tous ceux qui se sont mêlés de nettoyer les tableaux. Les moyens, les plus employés jusqu'ici contre cette peste, sont le grattoir et une longue application de l'eau. Moi-

même, comme les autres, j'y ai trouvé mon tourment! J'y ai fait en vain l'essai de tous les secrets, qu'on me vantoit ou que je rencontrois dans les livres, sauf le grattoir, dont je connoissois trop bien le danger et voyois trop bien l'insuffisance. Quant à l'eau, quelque dangereuse que je la connusse pour les apprêts terreux, et pour les panneaux en général, je me suis obstiné à l'employer avec constance, tant froide que chaude, par des linges mouillés sans cesse. Mais mes efforts n'ont abouti, qu'à faire blanchir les couleurs au point, que je n'ai pu parvenir à les faire entièrement revivre après cette tentative nuisible.

Continuant toujours mes expériences, quelque petit que fût mon espoir, j'ai été enfin assez heureux pour rencontrer, dans l'application de l'huile même, un moyen, par lequel j'ai eu le bonheur d'amollir l'huile ancienne au point, que j'ai pu enlever, à l'aide de l'esprit-de-vin, l'une avec l'autre huile, sans nuire en rien au tableau.

Quoique ce moyen m'ait réussi également sur les quatre tableaux, sur lesquels seuls j'ai eu occasion de l'employer, je me garderai bien de le prôner comme infaillible, avant que le nombre et l'uniformité des succès puissent lui avoir mérité ce titre. Mais, persuadé comme je suis que le défaut d'autre moyen connu engagera tous les connoisseurs à essayer celui-ci, je m'empresse de leur communiquer tout ce que je sais moi-même jusqu'ici sur ce point important.

Mes quatre tableaux, tous peints sur panneau,

étoient visiblement couverts d'une huile, qui les rendoit également tristes et monotones, et qui paroissoit y être appliquée depuis bien des années. J'y ai mis une couche d'huile de lin, pendant les jours les plus chauds de l'été : j'ai rafraîchi, une et même deux fois par jour, les endroits qui paroissoient embus. Le douzième jour l'huile étoit devenue si collante, sur un des tableaux, que mon doigt s'y attachoit par-tout. Alors j'ai employé du bon esprit-de-vin, sans y mêler autre chose, pour enlever toute l'huile que j'avois mise sur le tableau. Ma surprise a égalé mon plaisir, lorsque j'ai vu renaître la vivacité des couleurs sous mes doigts, et que je me suis apperçu, que l'esprit-de-vin enlevoit l'huile ancienne avec la nouvelle! Dans quelques jours d'intervalle, les trois autres tableaux ont renouvellé successivement ma satisfaction, par les mêmes résultats et les mêmes succès!

Quoique le nombre des gens, assez ignorans pour employer sur les tableaux des huiles grasses comme celles d'olives, de colsat et autres semblables, soit par bonheur peu considérable; je sais qu'il en existe néanmoins, et même des livres estimés qui conseillent une si pernicieuse méthode, entre lesquels je cite à regret les *Elémens de Peinture*, par *De Piles*, 1766.

Je ne puis parler d'expérience ici, n'ayant jamais eu le déplaisir de voir un tel tableau, non plus que de ceux que certains Italiens détruisent au moyen de graisses animales, desquels je fais mention à l'article premier du chapitre sui-

vant. Je me permettrai cependant, par amour pour ce bel art, de hasarder, dans un cas si désespéré, mon opinion, qui est que, s'il existe dans la nature un moyen pour sauver des tableaux si maltraités, il me paroît devoir consister à réduire l'huile grasse végétale ou animale, dans ces tableaux, à la nature du savon, au moyen des *alcalis*, et sur-tout au moyen de la lessive caustique des savonniers, délayée dans une immense quantité d'eau de pluie, dont on arroseroit constamment le tableau, sans aucune interruption, en faisant l'essai à chaud sur l'un et à froid sur l'autre. On finiroit par emporter, à force d'eau pure, ce savon d'une création si rare, si l'on avoit le bonheur d'y parvenir!

Article IV.

Des Tableaux qui sont couverts d'un mauvais Vernis.

Ceux qui connoissent à fond les vernis au copal, au succin, à l'huile et à l'esprit-de-vin, ceux sur-tout qui ont fait en vain tous leurs efforts pour les enlever des tableaux sans nuire à la peinture, apprendront sans doute avec plaisir, que ces mauvaises espèces de vernis ont été si rarement employées sur les tableaux, qu'il ne m'en est tombé que trois entre les mains jusqu'ici, dont l'un m'a paru couvert d'un vernis à l'esprit-de-vin.

Après divers essais inutiles, avec les moyens ordinaires, je suis venu à bout de ce dernier,

par l'esprit-de-vin rectifié, passablement chauffé. Les deux autres, au lieu d'un vernis trop dur, en avoient un trop mol et tenace, approchant de la térébenthine de Venise. Il m'a fourni l'occasion d'une découverte nouvelle : puisque je suis parvenu à l'enlever, en le roulant par une forte compression avec les doigts, après l'avoir amolli successivement au moyen de l'eau très-chaude.

Les expériences me manquant ici, faute d'occasions, je me bornerai à indiquer deux principes, dont les personnes instruites et prudentes, qui rencontreront de tels vernis, pourront tirer parti. L'un de ces principes est, que le même dissolvant qui a fondu une fois certaine matière, pourra la refondre une autre fois, moyennant le tems, la manipulation et le degré de chaleur requis. L'autre principe consiste en ce, que les substances résineuses, durcies par l'évaporation, se fondent toujours dans les mêmes substances qui sont encore liquides, pourvu qu'on y emploie la manipulation, la chaleur et le tems nécessaires!

Pour le vernis au copal, qu'on reconnoît à sa dureté et à sa transparence vitreuse, j'ajouterai, qu'un de mes amis, le savant chimiste M. *Heyer* de Brunswic, m'a assuré, qu'on peut l'enlever, en le tenant couvert, le tems qu'il faut, de camphre pulvérisé ; et qu'on obtient le même effet à peu près par la poudre ou par l'huile de romarin. Ceux, qui rencontreront ce vernis rebelle sur un de leurs tableaux, peuvent, sans aucun danger,

danger, faire l'essai de l'un et l'autre de ces moyens, qui ne nuiront en rien, quand même ils ne produiroient pas l'effet désiré.

ARTICLE V.

Des Tableaux qui sont couverts de Blanc d'Œuf, de Colle, ou de Vernis à l'eau.

L'eau, sur-tout lorsqu'elle est chaude, est si généralement connue et employée, comme vrai dissolvant naturel, pour enlever ces différentes matières des tableaux qui en sont couverts, que, si la réalité correspondoit toujours aux apparences dans l'application de ce principe à la pratique, je n'aurois plus rien à ajouter ici.

Mais, quelque simple et naturel que soit ce procédé, la vérité, et l'intérêt que je prends à la conservation des ouvrages de l'art, m'obligent à dire hautement, qu'il n'est jamais facile, souvent très-difficile, et quelquefois même tout-à-fait impossible de débarrasser en entier les tableaux de ces matières, qui y tiennent comme si elles y étoient incorporées, sur-tout lorsqu'elles ont été mises sur une peinture non encore durcie par le tems.

Quelle que puisse être la cause d'un effet aussi invraisemblable, l'expérience m'en a trop confirmé la désagréable vérité pour me laisser le moindre doute! Aussi suis-je bien convaincu, que les mêmes essais produiront les mêmes plaintes chez tous ceux qui parleront comme moi de

bonne foi et sans aucun intérêt. Ces matières, déjà si souvent rebelles lorsqu'on les attaque à nud, le sont bien davantage quand elles se trouvent sous le vernis, où elles deviennent un tourment pour ceux, qui par état s'occupent de cette partie, et qui ont l'ambition louable de rendre leur ouvrage parfait.

Ces considérations, jointes à celles que je présente en parlant des vernis, suffiront, j'espère, pour engager toute personne raisonnable à ne jamais employer des matières si dangereuses sur des tableaux, soit anciens, soit nouveaux!

Le moyen, qui m'a réussi le plus généralement pour enlever le blanc d'œuf, lorsque je le trouvois rebelle, a été de bien frotter le tableau d'huile de lin, que j'enlevois une ou deux heures après, au moyen de l'esprit-de-vin, qui entraînoit ordinairement le blanc d'œuf avec l'huile dont il s'étoit imbibé.

ARTICLE VI.

Des Tableaux qui sont couverts de Fumée, ou Crasse de l'Atmosphère, sans avoir été ni vernis ni huilés.

Les savonneux et les *alcalis* tiennent tous le premier rang ici. Ils peuvent tous être employés, avec succès, par des mains prudentes et habiles. Mais, comme les savonneux ont l'inconvénient de trop s'attacher aux tableaux, et les *alcalis* secs celui d'embarrasser par la variété de leur force et de leur dose respectives, pour éviter

l'un et l'autre embarras aux commençans, je me bornerai, à leur exposer en détail l'usage de la seule lessive caustique des savonniers, qu'une longue expérience m'a appris valoir mieux que tous les autres, tant pour son efficacité, que pour la facilité des doses et de l'emploi, que voici : dans une tasse d'eau de pluie, on versera, goutte à goutte, de cette lessive, jusqu'à ce que l'eau devienne un peu gluante entre les doigts. C'est à ce caractère, et à son plus ou moins d'intensité, qu'on connoîtra ses différens degrés de force; de manière, que l'eau deviendra plus mordante en proportion qu'elle paroîtra plus muqueuse ou glutineuse entre les doigts.

Avant d'avoir atteint la fermeté, que donne l'habitude, pour décider la force, de ce mélange, qui convient à la crasse qu'on veut enlever; on commencera par essayer le degré le moins glutineux, c'est-à-dire le plus foible, sur un coin du tableau. S'il paroît suffisant, on se mettra à l'ouvrage : sinon, on ajoutera, par gradation, des gouttes de la lessive au mélange, jusqu'à ce qu'il ait acquis l'activité requise.

Qu'on ne s'y trompe pas au moins, en traitant ces précautions à la légère! La lessive *pure* est si caustique, que, s'il en restoit une goutte pendant une seconde sur un tableau, elle y feroit plus de mal que ne pourroit y faire, dans le même espace de tems, un charbon brûlant d'une étendue égale. D'un autre côté, ces espèces de crasses, diffèrent tant entre elles,

par leur nature, leur épaisseur et leur ancienneté, qu'un mélange, assez actif pour l'une, ne fera rien sur l'autre qui en exigera un beaucoup plus agissant. Dans ces cas, si celui qui travaille s'impatiente et veut renforcer tout d'un coup le mélange au hasard, il s'expose à brûler son tableau au lieu de le nettoyer.

Lors même qu'on s'apperçoit, que le mélange déjà poussé à un haut degré de force, n'agit pas encore comme il faut, la prudence exige, que, au lieu de le renforcer davantage, on facilite son action par quelqu'autre moyen, soit en y mêlant du sable blanc quartzeux lavé et bien dépuré de toute ocre, terre calcaire ou argilleuse et autres matières hétérogènes, soit en faisant détremper et un peu amollir la crasse, au moyen de l'huile ou de l'eau, avant d'y travailler. Ces deux moyens m'ont l'un et l'autre réussi plusieurs fois à souhait. Le sable sur-tout m'a fait parvenir, comme par miracle, à nettoyer, au point de paroître neufs, des tableaux auxquels les personnes les plus versées dans cette partie avoient déjà renoncé. Il est bon de remarquer, à cette occasion, que les tableaux de cette espèce sont d'ordinaire très-anciens, et par conséquent d'une dureté pierreuse. De là vient, qu'un léger frottement avec ce sable, mouillé par le mélange, ne peut leur nuire en aucune façon, quoiqu'il soit suffisant pour attaquer la crasse, amollie par le mordant où le sable est mêlé.

Lorsqu'on sera assuré par les épreuves, que le mélange est au degré de force requise, on en fera l'emploi de la manière suivante. On en chargera, plus ou moins selon le besoin, une brosse d'un pouce de diamètre, à poils assez longs et serrés, qui ne soit ni trop roide, ni trop molle, avec laquelle on entamera une partie du tableau, d'un pied carré à peu près, qu'on parcourra avec des mouvemens courts et très-rapides en tous les sens, chargeant la brosse de nouvelle liqueur quand cela paroîtra nécessaire.

Si ce mouvement est fait avec la légèreté et la promptitude requises, la liqueur deviendra mousseuse, et produira une écume, semblable à celle que fait naître le savon. On aura grand soin de l'enlever aussitôt au moyen d'une éponge mouillée assez grande, qu'on tiendra toujours prête dans l'autre main. L'éponge chargée d'écume sera d'abord plongée dans un seau d'eau pure ; d'où elle sera retirée le plus promptement possible, pour amortir de suite et enlever, au moyen de l'eau nouvelle qu'elle aura bue, tout ce qui pourroit être resté du mordant sur le tableau.

La partie étant lavée, il sera facile à juger si elle est assez nettoyée ou non. Dans ce dernier cas, il faut recommencer l'opération jusqu'à ce qu'on soit satisfait. On continuera à nettoyer de même successivement, par parties, tout le reste du tableau, ayant soin de renouveller l'eau du seau, autant de fois qu'il conviendra pour qu'elle soit assez nette. Je n'ai parlé que d'une brosse

d'un pouce de diamètre, sachant par expérience, que cela accélère l'opération et expose moins la peinture ; convaincu aussi, qu'une brosse plus petite allonge trop la besogne sur un grand tableau, tels que sont assez généralement ceux qu'on n'a jamais eu la précaution de vernir ; ceux de la petite espèce, sur-tout des écoles hollandoise et flamande, ayant presque tous été dans la possession de quelque personne assez soigneuse pour les conserver au moyen d'un vernis. Si cependant il s'en présentoit un de cette classe qui n'eût jamais été verni, et qu'il fallût le nettoyer, rien n'empêche de substituer, à la brosse, un pinceau, un morceau de linge doux, ou une petite éponge : comme rien n'empêche aussi qu'au besoin, sur-tout pour les peintures raboteuses, on n'emploie une brosse qui soit rude et roide à poils plus courts.

L'expérience m'a tellement convaincu de la bonté et de l'efficacité de cette méthode, que j'ose en garantir le succès, chaque fois qu'on l'employera sur des crasses, qui n'ont pas pénétré dans les couleurs, de quelque nature et de quelque vétusté qu'elles puissent être. Je puis même assurer, qu'elle a plus d'une fois enlevé de légères couches d'huile, en même tems que la crasse qu'elles couvroient. Comme néanmoins l'esprit-de-vin m'a rendu quelquefois le même service, et que d'ailleurs il paroît suffire pour enlever les crasses atmosphériques qui ne sont pas trop vieilles, rien n'empêche qu'on en fasse

l'essai sur un tableau avant de recourir à l'emploi de la lessive caustique.

Article VII.

Des différentes espèces de Chanci, *qui attaquent les Tableaux.*

Lorsqu'un tableau blanchit, dans sa totalité, ou dans une de ses parties, quelle que puisse en être la cause, on dit, qu'il *chancit*, ou qu'il a le *chanci*. Ce mot est devenu technique dans l'art pour y désigner, le plus souvent très-abusivement, des choses, qui n'ont rien de commun avec sa signification générale et primitive, laquelle se réduit exclusivement à ce blanc, qui annonce toujours la moisissure prochaine, dans les substances qui y sont sujettes, dès qu'il paroît à leur surface, et qui, lorsqu'il n'est pas nitreux, n'est qu'un commencement de végétation, appartenante aux mousses ou aux champignons.

Pour éviter la confusion, résultante de l'usage abusif qu'on fait du mot *chanci* dans la peinture, je diviserai les *chancis*, en *vrais* et en *faux*, selon leur nature réelle et les causes qui les produisent : par-là, je faciliterai l'intelligence des remèdes, qu'on peut y apporter.

Le *vrai chanci* est toujours la suite de l'humidité, à laquelle un tableau a été exposé dans un endroit trop peu aëré. Il en est attaqué, tantôt par devant et tantôt par derrière, sou-

vent même des deux côtés à la fois. Si on s'en apperçoit à tems, rien de plus facile que d'y remédier en le séchant et en frottant le *chanci*. Quelquefois il faut encore ôter le vernis à qui il a fait perdre sa transparence. Il paroît, qu'en général l'espèce d'émail et la dureté pierreuse, qu'acquièrent les couleurs par le tems, empêche le *chanci* d'y pénétrer et de les détruire par devant. Mais en revanche, lorsqu'à l'abri de l'œil du maître il s'en empare par derrière non apperçu, ses attaques perfides parviennent, non-seulement à détruire la toile et même le panneau, mais aussi à pénétrer et à dénaturer les couleurs! Et voilà la véritable cause de ces taches si fâcheuses, plus ou moins grandes et toujours plus ou moins rondes, contre lesquelles l'art n'a pu jusqu'ici trouver aucun remède que je sache!

Je range dans la même classe les taches à peu près semblables, qu'offrent quelquefois les tableaux peints sur cuivre ou sur fer-blanc, que j'attribue au vert-de-gris et à l'ocre qu'y fait naître l'humidité, lorsqu'elle y peut parvenir à travers les gerçures du tableau.

Le *faux chanci* renferme plusieurs espèces, aussi différentes entre elles par leur nature et par leurs causes, que par les remèdes qu'elles exigent.

La première espèce est celle, que produit le blanc d'œuf, lorsque l'humidité parvient jusqu'à lui au travers du vernis qui le couvre. C'est celle que l'amateur a souvent le déplaisir de voir

naître subitement, lorsqu'il mouille certains tableaux dont le vernis par ses crevasses donne passage à l'eau. Enlever le vernis, et le blanc d'œuf autant qu'on peut, est l'unique remède ici. On y parvient, soit par le frottement à sec, soit par l'emploi de l'esprit-de-vin, auquel il faut quelquefois ajouter celui de l'huile de lin, tantôt seule, tantôt combinée avec l'esprit.

La seconde espèce de *faux chanci* est celle, que produisent sur le vernis les spiritueux : soit qu'on les emploie très-foibles pour l'amortir avant de l'enlever par le frottement des doigts, soit qu'on fasse usage de l'esprit-de-vin trop pur, pour dissoudre le vernis qu'on veut enlever par la voie humide. Cette espèce de *chanci* est la moins fâcheuse de toutes, et ne demande aucun procédé à part, puisque la même opération, qui la fait naître, la fait disparoître aussi, dans l'un et l'autre cas, moyennant un peu plus d'huile, de térébenthine ou de lin, dans le dernier.

La troisième espèce se montre généralement après les rentoilages, lorsque le vernis, qui étoit resté sur le tableau, a été brûlé pendant l'opération par la trop grande chaleur du fer, qui va souvent jusqu'à brûler la surface de la couleur même. Ce vilain *chanci*, qui rend un tableau méconnoissable et dégoûtant, s'enlève quelquefois par un mélange d'esprit-de-vin avec l'huile de térébenthine ; mais, ce qui prouve que le fer trop chaud brûle les couleurs aussi, c'est que souvent, pour détruire ce *chanci*, il faut subs-

tituer, à l'huile de térébenthine, une vraie huile siccative, qui peut seule ranimer les couleurs, en remplaçant celle, que la chaleur y a détruite.

La quatrième espèce de *faux chanci*, la plus rebelle de toutes, a pour cause l'esprit-de-vin sans mélange ou autres mordans trop actifs, avec lesquels on s'obstine souvent à tourmenter un tableau, pour enlever à fond un peu de crasse qui y reste, au point de brûler ou de dénaturer l'huile des couleurs. Ce mal disparoît le plus ordinairement en frottant l'endroit avec une huile siccative, qui revivifie les couleurs. J'ai néanmoins trouvé plusieurs fois ce moyen en défaut. Dans cet embarras, j'ai essayé plusieurs autres moyens sans fruit, jusqu'à ce que l'idée me soit venue, de me servir d'esprit-de-vin et de vernis au mastic, à parties égales, dont j'ai frotté le *chanci*, comme s'il falloit enlever du vernis. Cette méthode m'a réussi à souhait, et m'a rendu chaque fois le même service dans les mêmes cas.

Article VIII.

Des Cas, où l'on peut employer le Fer sur la Peinture.

De tout tems accoutumé à désapprouver hautement la conduite de ceux, qui, au moyen d'un fer tranchant, osent racler tout un tableau pour en enlever la crasse, je n'avois pu qu'envisager comme des ignorans hardis le peu de

gens de cette espèce que j'avois rencontrés en Italie, en Allemagne, en Hollande et aux Pays-Bas. Mais comment pourrai-je peindre la surprise extrême que m'ont fait éprouver successivement les deux artistes les plus instruits que possède Paris dans tout ce qui concerne les tableaux, de l'un desquels je respecte sur-tout les connoissances, lorsqu'entrant chez eux je les ai trouvés, chacun devant un tableau italien, le grattoir à la main, occupés à enlever, par ce seul moyen mécanique, toute la crasse du tableau, dont je suis convaincu que, sans peine et sans danger, ils seroient mille fois plus facilement et beaucoup plus complètement venus à bout, au moyen de mon procédé avec l'eau aiguisée par quelques gouttes de lessive caustique des savonniers!

Loin que des exemples d'un tel poids aient ébranlé mon opinion, ils n'ont servi qu'à me rendre plus odieuse une méthode si nuisible, qu'ils semblent vouloir autoriser et propager, par la publicité que ces artistes mettent à leur travail!

Quelque dangereux que soit à mes yeux l'emploi du fer sur un tableau, j'en regarde l'usage comme avantageux et nécessaire, lorsqu'il est manié avec les connoissances et la dextérité requises, dans certains cas : par exemple, pour nettoyer des profondeurs, dont le peu de largeur y rend l'accès difficile, et pour enlever de mauvais repeints, devenus trop durs pour obéir à l'eau de lessive ou à l'esprit-de-vin. Encore

seroit-il plus prudent, d'amollir ceux-ci autant que possible, avant d'y employer le fer.

On peut encore employer le *fer à repasser*, médiocrement chauffé, tant pour rentoiler les tableaux, que pour aplatir les couleurs qui se lèvent. On couvre celles-ci d'un papier frotté avec de la craie, sur lequel on passe la pointe du fer, tant qu'on y sent des bosses. Si ensuite le papier tient au vernis, ou à la couleur trop fraîche, il faut bien se garder de le tirer; car il enlèveroit la peinture; mais il faut le dissoudre à force de le laisser mouillé. Si les parties de couleur soulevées sont assez grandes, on doit les couvrir d'une colle de farine fort délayée avant d'y employer le fer, et dans ce cas le papier doit être huilé.

Article IX.

Précautions générales, qu'on doit prendre en Nettoyant des Tableaux, ainsi que pour leur Rentoilage et pour leur Restauration.

Outre les précautions particulières, dont j'ai fait mention en rendant compte des différentes opérations qui les exigent, il me reste à parler de celles, que la prudence requiert dans tous les cas, ou dont l'observation est d'une utilité plus étendue que n'est celle d'une précaution particulière.

Une règle générale, dont tout le monde sentira l'utilité, est que, pour se décider à nettoyer

un tableau, il faut qu'il soit sale, et qu'on ne doit en ôter le vernis, que lorsqu'il est nuisible à l'effet ou contraire à la conservation de la peinture. Il nuira à l'effet de celle-ci, s'il n'a pas la transparence et la blancheur requises ; il en menacera la conservation, s'il peut la faire gercer.

Lorsqu'un tableau est sale, c'est-à-dire lorsque les couleurs ne s'y montrent pas comme elles devroient, ce qu'on appercevra sur-tout aux *blancs*, il faut, avant d'avoir recours à aucune autre opération, commencer par la suivante, qui est la plus simple et la plus facile de toutes.

On passera à plusieurs reprises, sur le tableau, avec une éponge bien molle, trempée dans une eau de pluie bien claire, et exprimée assez pour qu'il n'y reste pas trop d'eau. On le séchera ensuite avec un linge fort doux, ou avec une vieille serviette, en l'appuyant autant qu'on jugera pouvoir le faire sans danger. Si la serviette s'est chargée de quelque ordure en frottant, on renouvellera l'opération, avec l'éponge, jusqu'à ce que la serviette ne se charge plus de rien.

Ce procédé, si simple, suffit très-souvent pour remettre le tableau dans tout son effet. Mais il ne faut pas perdre de vue que, quelqu'innocent qu'il paroisse, s'il est employé sur des ouvrages peints sur un apprêt de craie et qu'on n'y observe pas toute la précaution possible, il peut les détruire en peu d'instans, en mouillant la craie au travers des crevasses de la peinture et en la

gonflant au point qu'elle soulevera la couleur et la fera tomber par éclats. Heureusement, que l'œil un peu exercé reconnoîtra facilement ces apprêts crayeux, qu'on ne rencontre guères que dans certains tableaux anciens, du seizième siècle et des premières années du dix-septième, peints sur panneau.

J'ai observé plus d'une fois, que ce que je n'avois pu obtenir par l'eau, en employant cette méthode, la salive me l'a fait obtenir, par sa qualité savonneuse et dissolvante, exempte de tout danger. Malheureusement, ce moyen n'est guères praticable que sur de petits tableaux! Mais il offre souvent une excellente ressource, pour essayer ce que pourra gagner un tableau en le nettoyant. Pour cela on n'a qu'à en frotter une petite partie, assez long-tems pour en enlever la crasse; la bien essuyer, et la comparer ensuite avec le reste du tableau.

Cette même salive est aussi le moyen, qu'emploient en général les curieux, en en mouillant un tableau mal verni qu'ils veulent juger; sur lequel ils produisent ainsi, pour un moment, l'effet du vernis qui lui manque. Mais, faire cela sur un tableau bien verni, seroit une action très-blâmable! Elle dénoteroit un homme très-peu délicat, s'il se la permettoit sur le bien d'autrui, et très-peu instruit, si sur son propre bien! Car la salive ternit toujours, plus ou moins, l'éclat du vernis, sur-tout si on ne l'enlève pas d'abord en frottant avec un linge doux, tou-

jours en rond, jusqu'à ce qu'il n'en paroisse plus de trace. Enfin, la salive offre encore un moyen très-utile, quand on doit vernir un tableau retouché : car, lorsqu'on en frotte prudemment les endroits repeints, elle enlève l'huile, qui en couvre toujours la surface, et qui empêche l'eau et même le vernis d'y prendre.

Au cas que l'amateur soit parvenu à décrasser suffisamment son tableau, au moyen de l'eau ou de la salive, il ne lui restera plus qu'à le vernir, s'il le trouve nécessaire. Mais, s'il se voit dans l'obligation d'employer des méthodes plus efficaces, il commencera d'abord par examiner, si le tableau a été verni ou non ? En le frottant avec le doigt sec, l'odeur et la friabilité lui indiqueront le mastic, ou autre résine semblable, et l'huile de térébenthine. En le frottant avec de l'eau, l'écume et la glutinosité, et même le *chanci* survenant, lui annonceront le blanc d'œuf, la colle ou le vernis à l'eau.

Si, après des tentatives bien faites, il n'apperçoit aucun de tous ces signes, il saura, que rien jusqu'ici n'a été mis sur le tableau, ou qu'il est couvert d'un vernis dur, ou d'huile siccative ; ce qu'avec un peu de réflexion la vue seule lui fera distinguer. Mais, s'il a besoin de s'en assurer davantage, il pourra se servir, selon le besoin, de l'un ou l'autre des procédés que j'ai décrits ci-dessus.

Il ne faut pas néanmoins se résoudre trop légèrement à enlever le vernis d'un tableau, parce

qu'on le trouve trop jaune, sans avoir bien examiné d'avance, s'il ne vaudroit pas mieux l'y laisser, soit parce qu'il est mêlé de retouches bien faites, ou qu'il a été sali à dessein pour masquer celles qui sont sur la peinture, soit parce que sa teinte jaunâtre sert à donner au tableau un ton doré, dont peut dépendre une partie de son agrément!

De même, lorsqu'un vernis a perdu de son éclat, au lieu de l'enlever d'abord, on fera beaucoup mieux de commencer par le nettoyer à l'eau pure et froide, comme je l'ai dit ci-devant; après quoi, on essayera de lui rendre son éclat en le vernissant avec de l'huile de térébenthine bien blanche pure et sans aucun mélange. Ce procédé est si peu capable de nuire à un tableau, que les plus grands connoisseurs le regardent même comme nécessaire et l'emploient de tems en tems pour prévenir la trop grande sécheresse des tableaux. Quant aux vernis à l'eau, à la colle et au blanc d'œuf, tout amateur prudent doit attaquer d'abord des ennemis si dangereux, dès qu'il les reconnoît, et faire tous ses efforts pour en débarrasser ses tableaux.

En travaillant sur un ouvrage de l'art, soit pour le nettoyer, soit pour en ôter le vernis, on doit se souvenir, que les couleurs ne durcissent qu'à la longue, ce qui demande plus de ménagemens pour les nouveaux que pour les vieux tableaux : qu'en général les couleurs végétales

gétales ne sont point solides, et que les terreuses le sont beaucoup moins que les métalliques et minérales, telles que les différentes ocres, les chaux de plomb, le vert-de-gris, et les autres chaux des métaux, qui fournissent les couleurs solides par excellence, et dont le mélange donne même du corps à celles qui par elles-mêmes n'en ont que peu, ou point du tout : que c'est ainsi que toutes les espèces de chaux métalliques, que donne le plomb, sur-tout celles qu'on nomme *blanc de plomb* et *céruse*, contribuent, plus qu'aucune autre couleur à la solidité d'un tableau, parce qu'elles entrent dans le plus grand nombre de teintes : enfin, que les différens glacis et les couleurs transparentes, étant en général les moins solides par leur nature et par leur peu d'épaisseur, doivent être ménagées avec le plus de précaution! D'où suit, qu'il faut être sur ses gardes avec la laque, le stil de grain tant brun que clair, le vermillon de la Chine, le bleu de Berlin, la terre d'Italie et le noir de vigne; même avec le noir d'ivoire et la terre de Cologne, lorsqu'ils servent de glacis.

Une observation de la plus haute importance, et qu'on ne doit jamais perdre de vue en travaillant, c'est que, parmi les glacis, on en trouvera qui, quoique très-transparens et délicats, n'en sont pas moins très-difficiles à entamer, parce qu'ils sont incorporés dans la couleur subjacente; et qu'on en rencontrera d'autres, souvent moins transparens et délicats, qu'on en-

lève facilement, parce qu'ils font corps à part et ne tiennent pas à la couleur qu'ils couvrent, qui doit avoir été sèche, lorsqu'ils y ont été appliqués ; tandis que les premiers ont été mis sur des couleurs encore fraîches avec lesquelles ils se sont étroitement liés. Un peu d'attention les fait distinguer la plupart par un œil connoisseur, qui trouve toujours dans l'espèce des glacis peu solides, aux endroits qui ont été frottés, des traces plus ou moins visibles à nud de la couleur qui leur sert de fond. La prudence défend d'employer des mordans sur cette sorte de glacis, dont on ne doit ôter le vernis que par un frottement léger et circonspect des doigts. Cette précaution est sur-tout nécessaire quand ces glacis se trouvent sur les chairs.

La prudence ne défend pas moins, de tourmenter mal à propos un tableau en le nettoyant, et d'exposer ainsi la peinture, en nourrissant le vain espoir de la délivrer des taches ineffaçables dont certaines chiures de mouches, le *chanci* des murs, le vert-de-gris ou l'ocre de fer l'ont pénétrée, ou en faisant des efforts inutiles pour faire revivre des couleurs, mangées par les mauvais apprêts des fonds, ou dégénérées par le tems. Il seroit également imprudent, de s'opiniâtrer à nettoyer certaines profondeurs, en y prodiguant les tentatives avec les mordans. J'ai déjà dit plus haut que, dans ces cas, la pointe d'un grattoir ou d'un canif est le vrai moyen et le seul qu'on puisse employer sans danger, comme aussi sur

les mauvais repeints, qui par leur dureté résistent aux mordans.

Je terminerai cet article, peut-être déjà trop long, par prévenir les amateurs, qu'autant je leur ai conseillé d'apprendre à juger, à nettoyer et à vernir eux-mêmes les tableaux, autant je leur déconseille d'y mettre la main pour les retoucher ou les repeindre eux-mêmes. Cette besogne est trop dangereuse et trop difficile pour un amateur. Ceux mêmes, qui s'en mêlent par état, réussissent si rarement à atteindre la perfection, nécessaire pour que leur ouvrage ne soit pas visible et ne le devienne pas par le tems, que, dans tous mes voyages, je n'ai pas trouvé une douzaine d'artistes, à qui j'eusse osé confier un tableau de prix!

Au lieu de pointilleurs adroits et circonspects, ou de peintres habiles et judicieux, j'ai rencontré par-tout des pinceaux hardis, lourds et prodigues de couleurs, maniés par des gens, qui ne se mettoient guères en peine, d'approfondir les mélanges employés par les maîtres dont ils retouchoient les ouvrages, ni de connoître à fond les changemens respectifs que produit, sur chaque espèce de couleur, l'action lente, mais toujours certaine, du tems, de l'air et de la clarté du jour. Je les ai d'ailleurs trouvés, en général, aussi ménagers dans l'emploi utile du *siccatif*, que prodigues dans l'usage nuisible de l'*huile*, dont ils barbouillent, avec profusion et sans nécessité, les tableaux qui leur passent par les

mains, ne sachant pas, sans doute, que, quelque peu qu'il puisse en rester sur les couleurs, celles-ci, sur-tout les blanches, en jaunissent toujours !

Mais un mal, bien plus grand encore, ce sont les prétendues corrections, souvent aussi maladroites qu'inutiles, qu'ils ont la hardiesse de faire, sans y être requis, même dans les tableaux les mieux composés ! D'ailleurs personne n'ignore aujourd'hui l'absurdité de leur méthode, de peindre dans le vernis, qui gâte les couleurs, et qui ne leur permet jamais de parvenir à la dureté requise. Chacun sait combien est pernicieuse la manière de ces soi-disant artistes, si communs par-tout, qui, n'ayant pas assez d'intelligence pour saisir la vraie teinte qu'exigeroit un petit défaut dans l'ouvrage qu'ils ont à retoucher, ont l'audace d'étendre leur pesant travail sur les parties voisines, sous prétexte de les mettre d'accord! De là ces énormes taches noires, qui paroissent à mesure que le tems fait changer leurs couleurs, et qui rendent les tableaux méconnoissables, en manifestant la honte des ignorans auxquels elles doivent leur existence !

Ce seroit donc l'événement le plus heureux, pour l'art et pour ses amateurs, si les artistes vraiment dignes de ce nom, renonçant au préjugé ridicule qui leur fait craindre de s'avilir en réparant les belles productions des anciens peintres, vouloient bien croire enfin, qu'au lieu de s'avilir par un talent de plus on en devient

plus estimable ! Je pourrois appuyer cette vérité par des exemples, dont la proximité me réduit au silence pour ne nuire à personne. Je me bornerai donc à citer le seul M. *Coclers* d'Amsterdam, dont la célébrité, comme artiste, ne doit presque rien à ses propres ouvrages, quelque charmans qu'ils soient, mais qui vient toute, pour ainsi dire, de l'art admirable avec lequel il répare les malheurs arrivés aux anciens chefs-d'œuvres de la peinture ; art, qu'il a su pousser à un point si magique que, quand la retouche est sèche et le tableau verni, il ne peut plus y retrouver son propre pinceau !

Quant au *rentoilage*, quoiqu'il soit démontré, par l'expérience la plus constante, que, quand cette opération est bien faite, au lieu de nuire en aucune façon aux tableaux, elle ne sert qu'à les rendre infiniment plus durables, plus unis et plus agréables à l'œil, je ne puis m'empêcher de dire, que beaucoup de gens s'en mêlent, mais que, malheureusement, la plupart s'en acquittent si mal, que les tableaux sortent de leurs mains aussi raboteux et avec des fentes et des gerçures aussi visibles qu'ils y étoient entrés ; ou, s'ils paroissent d'abord plus unis et dans un meilleur état après le *rentoilage*, leurs anciens défauts ne tardent pas à reparoître : ils se décollent, se retirent, forment des bosses, montrent autant de lignes désagréables qu'il y a eu de joints dans les feuilles de papier dont ils ont été couverts pendant l'opération, laissent voir

toutes les traces de leurs chassis, et, pour peu que les hivers soient humides, il n'est pas rare d'y appercevoir, sous la forme d'un vilain *chanci*, le mauvais apprêt qu'on y a employé et qui se montre au travers du vernis même.

D'autres fois une colle, trop sèche et trop dure, les rend roides et cassans, et leur fait forcer le chassis au point de le plier. Fort heureux encore, si des gens, aussi hardis que mal-adroits, ne font pas périr les tableaux, en les brûlant par des fers trop chauds, en les enlevant par éclats de dessus leur apprêt, ou en détruisant les glacis par les mordans qu'ils emploient sans précaution pour faire disparoître le *chanci* jaunâtre qui est la suite nécessaire, du vernis, et souvent des couleurs mêmes, brûlés par trop de chaleur !

En un mot, je vois tant de dangers ici, que je ne sais quoi conseiller aux amateurs qui ont des tableaux à rentoiler ! Soit ignorance, soit avidité du gain, j'ai vu avec regret, pendant mes voyages, que la plupart des rentoileurs négligent les précautions, et s'écartent des procédés employés à Paris par les artistes les plus justement renommés en ce genre ! Ceux-ci, au lieu de rentoiler les tableaux sur leurs propres châssis au moyen de fers très-chauds, les rentoilent toujours, tant que leur grandeur le permet, sur de faux chassis, où ils peuvent les travailler des deux côtés, et ils remplacent l'effet, de la grande chaleur, par des fers plus pesans, par

un travail plus long, et par des papiers plusieurs fois renouvellés. Ils n'épargnent d'ailleurs rien pour avoir une colle et un apprêt parfaits et et une toile fine sans nœuds. Aussi tout tableau, sortant de leurs mains, est-il uni comme une glace, et reste toujours tel. Leurs atteliers offrent un aspect imposant, par des tables immenses, des poulies, des fers à repasser de tous poids et grandeurs, et par d'autres attirails, qui annoncent dès le premier coup-d'œil un établissement solide, et inspirent la confiance.

De tels artistes, dont chaque rentoilage sert à confirmer, par sa perfection, la renommée très-bien acquise, sont des hommes infiniment respectables à mes yeux, et dignes des plus grands eloges! Par-tout où l'amateur sera assez heureux pour en rencontrer de pareils, qu'il s'empresse de leur confier ses tableaux que des plis ou autres inégalités déparent! Sans leur nuire en rien, ils les rendront parfaitement unis et plus solides en les rentoilant.

Ils transporteront même, sans le moindre danger, sur une bonne toile nouvelle tous ceux qui, étant peints sur panneau ou sur une mauvaise toile, menacent ruine.

Cette opération est si bien connue aujourd'hui, qu'on la pratique à Paris sur les tableaux de la plus grande forme avec le succès le plus complet, comme on peut s'en convaincre par *le Martyre de Saint-Pierre le Dominicain*, du *Titien*, et *la Vierge au Donataire*, de *Raphaël*, que M.

Hacquin a transportés sur toile pour le *Musée* à Paris. Toute la réussite dépend du *plastron* ou *cartonnage*, qu'on applique sur la peinture pour la fixer, et qui consiste en une ou deux gazes, qu'on y fait fortement tenir au moyen d'une colle de farine, et en deux ou trois couches de papier spongieux, collées sur la dernière gaze pour la renforcer. Ce *cartonnage* sert à soutenir et garantir la peinture, tandis qu'on en enlève prudemment le panneau, sur lequel le tableau est peint, au moyen de rabots à dents; après quoi l'opération se réduit à peu près à un *rentoilage*, sauf qu'il est, en quelque sorte, double ici.

Autant un artiste, vraiment instruit en cette partie, offre d'avantages aux amateurs, en rentoilant leurs tableaux auxquels il donne en même tems de la solidité et un coup-d'œil plus flatteur; autant tout homme, sans connoissances réelles en cette partie, leur présente de dangers à courir, auxquels ils feront très-sagement, de ne pas s'exposer, en prenant le parti prudent de laisser plutôt leurs tableaux tels qu'ils sont, jusqu'à ce qu'ils puissent les faire rentoiler sans courir aucun hasard!

J'ajouterai, que j'ai été tellement satisfait de ce que M. *Foucque*, un des rentoileurs du *Musée* à Paris, a fait pour moi en ce genre, que je me fais un devoir de rendre un hommage public à ses talens, et de joindre ici, pour l'information des amateurs, un extrait de la liste, qu'il m'a

donnée, des prix de ses *rentoilages*, qui, calcul fait, reviennent juste à deux francs par chaque pied carré mesure de Paris ; hormis les trois formes suivantes, que leur petitesse rend un peu plus chères.

Savoir : ceux, qui mesurent 18 pouces de France sur 15 et au-dessous, coûtent 6 francs par pièce ; ceux, qui mesurent 24 pouces sur 18, coûtent 9 francs par pièce ; et ceux, qui mesurent 30 pouces sur 22, coûtent 12 francs par pièce. Les tableaux marouflés, qu'on fait rentoiler, coûtent régulièrement le double des prix ordinaires ; et les tableaux, transportés d'une toile gâtée ou d'un panneau sur une toile nouvelle, reviennent au moins à 100 sols par pied. Un pouce de plus ou de moins ne change rien à la mesure.

Dans ces différens prix sont renfermés, outre le travail de l'artiste, un chassis très-bien fait, une très-bonne et belle toile, et tous les petits frais qu'exige le rentoilage.

M. *Foucque* connoît si bien son art, il l'exerce avec tant de patience et de précaution, qu'il répond de tout ce qu'il entreprend, soit pour rentoiler, soit pour enlever la couleur et la transporter sur une toile nouvelle. Tout ce qui sort de ses mains est uni comme une glace, sans aucun vestige des plis anciens, ni des marques du papier de rentoilage, qu'il renouvelle jusqu'à quatre et même cinq fois, s'il en est besoin ! Au lieu de brûler les couleurs,

comme tant d'autres, il emploie ses fers si peu chauds, qu'il doit suppléer, à la chaleur, par plus de travail et par des fers beaucoup plus pesans. Peu lui importe sur quel apprêt un tableau soit peint, ni qu'il soit repeint et vernissé ou non, pourvu qu'il ne l'ait pas été trop récemment. Enfin, tel qu'il livre son ouvrage, celui-ci reste toujours, sans former le moindre pli et sans se décoller jamais !

Comme j'ai observé, que, après les fers trop chauds, une des causes les plus ordinaires des mauvais rentoilages consiste, dans la mauvaise qualité des matières dont on compose l'apprêt pour fixer la vieille toile sur une nouvelle, soit en y employant de la colle forte, moyen le plus sûr pour faire manquer tout rentoilage, soit en y mêlant des *alcalis* ou autres ingrédiens qui attirent l'humidité et qui, sur-tout en hiver, font *chancir* les tableaux, soit enfin en se servant de mélanges quelconques sujets à se ressentir des variations de l'air, je suis charmé de pouvoir communiquer à mes lecteurs la composition de l'apprêt que M. *Fontaine* m'a assuré être celui dont on se sert à Paris, et dont il m'a garanti les bons effets d'après sa propre expérience au point, que les tableaux rentoilés au moyen de cet apprêt, ne subissent jamais la moindre altération et restent toujours dans le même état.

Le mélange s'en fait en prenant une mesure quelconque remplie de gelée ou colle refroidie, tirée du parchemin, des peaux de moutons ou

autres, par la cuisson : à cette colle on mêle une pareille mesure d'eau et un quart de cette mesure de farine de seigle. On remue le tout sur le feu pour s'en servir à chaud. La gelée, ou colle de peaux, est la même dont se servent les doreurs, avec cette différence, qu'elle doit être de moitié moins forte que celle-ci. Le mélange fait, et refroidi, doit avoir assez de consistance, pour qu'une cuiller puisse y tenir debout.

CHAPITRE XVI.

Des Vernis employés sur les Tableaux.

ARTICLE PREMIER.

Des mauvais Vernis.

TANDIS que l'Europe presqu'entière a prouvé depuis long-tems, par le fait, combien la généralité des amateurs et connoisseurs est d'accord sur l'utilité d'un bon vernis, pour conserver les tableaux et pour en augmenter l'effet, on aura peine à croire, qu'il existe encore, comme je le ferai voir ci-après, en Italie et dans une partie de l'Allemagne, des gens, qui s'obstinent à en condamner l'usage comme nuisible, et qui, pour donner l'effet aux tableaux, ne craignent pas de lui substituer des pratiques, dont la destruction totale des ouvrages de l'art ne peut manquer tôt ou tard d'être le résultat : tandis que d'autres, par ignorance du bon vernis, emploient des vernis très-nuisibles.

Les plus communs, entre ces moyens destructeurs des tableaux et ces ingrédiens qui rendent les vernis si nuisibles, sont le blanc d'œuf, la colle de poisson, l'huile, la gomme copal, le succin, et tous les vernis faits à l'esprit-de-vin, à l'huile ou à l'eau.

Personne n'ignore, que le blanc d'œuf et ses semblables font gercer et fendre, en peu de tems, toute peinture nouvelle. Mille et mille expériences malheureuses ont mis cette vérité hors de doute. Je puis en attester autant de tous les vernis à l'eau, qui sont parvenus à ma connoissance, et qui deviennent la ruine de tant de tableaux modernes, par l'habitude où sont la plupart des peintres d'en mettre sur leurs ouvrages, pour obvier au mauvais effet qu'y produisent toujours les couleurs embues, jusqu'à ce que le temps les ait remises d'accord avec les autres couleurs.

Quelque désagréable qu'il soit, pour un artiste, d'exposer aux yeux du public le fruit de son travail, dans un état désavantageux, ne vaut-il pas mieux passer par-là pour un tems limité, que de voir périr son ouvrage, par la négligence d'un possesseur qui laissera subsister ce vernis, dont l'usage ne devoit être que momentané? D'ailleurs le peintre ne peut-il pas informer, et faire rassurer par le témoignage des connoisseurs, la personne, à qui il abandonne son tableau, du changement certain et favorable que celui-ci doit éprouver dans quelques années par le seul effet du tems, ou, à son défaut, par l'application d'un bon vernis, qu'on pourra y faire alors sans danger, vu que trois ans suffisent communément, pour qu'une peinture nouvelle soit assez sèche pour cela?

Ces considérations paroissent si naturelles,

qu'elles devroient frapper tous les artistes. Mais l'amour-propre, l'intérêt et l'habitude sont des tyrans fort difficiles à vaincre ! L'exemple suivant confirmera ceci !

Etant en 1795 à Leipzig, j'y fis la connoissance de M. *Graff*, peintre très-estimé et généralement recherché pour la beauté et la ressemblance de ses portraits, mais dont les ouvrages avoient le défaut de se gercer en peu de tems. Loin de s'en cacher, il s'en plaignoit lui-même à tout le monde, accusant toujours de ce malheur la mauvaise qualité des huiles qu'il employoit dans ses couleurs, et désespéré de n'en avoir pas pu trouver de meilleures, malgré toutes ses recherches dans plusieurs pays. J'eus beau lui protester, qu'il accusoit à tort les huiles d'un mal, qui n'avoit sa source que dans les vernis à l'eau, ou le blanc d'œuf, qu'il se hâtoit toujours de mettre sur ses tableaux pour leur donner leur éclat; je ne pus jamais le convaincre d'une vérité si évidente, nonobstant le cas qu'il paroissoit faire de mon jugement dans d'autres parties de son art ! Tant il est vrai, que même les plus grands hommes tiennent très-fort à leurs erreurs !

Heureux, si ces remarques peuvent persuader quelques artistes, sur le danger des vernis à l'eau, du blanc d'œuf et d'autres matières du même genre; je ne puis que recommander à ceux qui, malgré mes raisons, s'obstineroient à en faire usage, de vouloir bien au moins en diminuer les mauvais effets, en y mêlant toujours une quantité pro-

portionnée de sucre candi le plus blanc, fondu dans une décoction saturée de coloquinte. Celle-ci écartera les mouches, le sucre donnera au vernis une certaine souplesse, qui l'empêchera de faire gercer les couleurs.

Les effets destructeurs du blanc d'œuf et autres choses semblables ne sont nullement bornés aux seuls tableaux nouveaux! Il est prouvé, par une infinité d'exemples, qu'ils produisent le même effet, sur les tableaux les plus anciens, dans un tems plus ou moins long, en proportion de la vétusté ou de la dureté des peintures.

C'est ainsi que j'ai vu, dans la galerie des ducs régnans de Brunswic, d'excellens tableaux italiens, très-épais en couleur et peints depuis deux siècles, par conséquent très-durs, dont le blanc d'œuf étoit parvenu, à la longue, à faire retirer et à séparer tellement les différentes parties en une multitude de ronds et de lozanges irréguliers, qu'on y voyoit des interstices, de plus d'une ligne entière de largeur, qui laissoient la toile à découvert.

Au pernicieux blanc d'œuf, qu'employoient ses prédécesseurs, M. *Weytsch*, peintre en paysages et directeur de cette galerie, avoit substitué l'usage de l'huile siccative, que j'y ai vue rassemblée, de l'épaisseur d'un petit écu, dans les plis que faisoient deux grands et beaux tableaux de *Dietrici*, qui, n'ayant que des châssis sans clef, formoient des plis larges et profonds.

Je dois néanmoins, à M. *Weytsch*, la justice

de dire, qu'il ne suivoit pas cette pratique en haine du vernis, dont il avouoit franchement l'utilité exempte de tout danger! Car, lui ayant observé combien l'huile devenoit nuisible en rendant monotones et en obscurcissant les tableaux, et combien sur-tout elle étoit plus dangereuse encore lorsqu'elle pouvoit s'incorporer pour toujours dans des couleurs aussi peu anciennes que celles de *Dietrici*, il m'avoua sans détour, qu'il préféroit le vernis à tout, qu'il détestoit le blanc d'œuf employé par ses prédécesseurs, mais que, n'ayant pas de fonds assignés à la galerie pour acheter du vernis, il s'étoit déterminé à se servir de l'huile pour rendre l'éclat à quelques tableaux. Pratique, dont il m'a paru si peu entiché, que j'ai tout lieu de croire, qu'il l'aura abandonnée depuis : ce qui aura sauvé au moins une partie des morceaux intéressans, que renferme cette galerie.

Il seroit à souhaiter, pour l'art, que je pusse en dire autant de M. *Riedel*, peintre et premier inspecteur de la magnifique galerie électorale de Dresde, l'ennemi le plus acharné et le plus opiniâtre du vernis, que j'aie rencontré dans tous mes voyages. Un volume suffiroit à peine, pour rassembler les traits piquans que m'a fournis, pendant mon long séjour à Dresde, sa haine vraie ou affectée contre le vernis : haine, qu'il pousse au point que, quels que soient le mérite et la conservation d'un tableau, s'il y apperçoit la moindre trace de vernis, il haussera les épaules

en

en le voyant, et dira sèchement, en langue allemande, *c'étoit un bon tableau ; mais il est déjà verni :* ce qui veut dire chez lui, *mais il est déjà perdu !*

Quelle que puisse être la cause de son antipathie, réelle ou apparente, contre le vernis, il faut avouer, qu'il en a su tirer un parti, si avantageux pour lui, qu'on la lui passeroit volontiers, si les suites n'en étoient pas si funestes pour une des premières galeries qui honorent l'Allemagne, et si ses discours dangereux ne devoient pas nécessairement faire effet sur ceux qui ne s'occupent pas de cette partie! Car il est tout naturel, qu'ils lui supposent les connoissances, dans le régime des tableaux, qu'exige le titre qu'il porte. Aussi ne manque-t-il pas de faire des prosélytes, qui s'efforcent ensuite de répandre son erreur.

De son côté, ne se bornant pas aux paroles, il a mis en œuvre, avec beaucoup d'adresse, le petit manège que voici ! Parmi les tableaux de la galerie, il en a choisi quelques-uns dont il a enlevé le vernis, qui avoit eu tout le tems de se salir et de jaunir depuis un demi-siècle. En ôtant ce vernis, il a eu soin d'en laisser subsister une partie sur l'endroit le plus blanc et le plus clair du tableau, sur lequel cette portion de vieux vernis devenoit alors une tache choquante, qui frappoit tous les yeux. Par cette tache, il a démontré, *à qui a voulu l'en croire*, que le vernis est un poison pour les tableaux : tandis

que les clair-voyans ont trouvé au contraire, dans les parties nettoyées du tableau, une preuve sans réplique, que le vernis ne leur avoit été nuisible en rien.

Les efforts continuels de M. l'inspecteur pour décrier le vernis, joints à ceux de ses prosélytes, lui ont valu enfin la commission lucrative de débarrasser plusieurs tableaux, entre les plus précieux de la galerie, du dangereux vernis qui les couvroit; et il a été autorisé à y substituer certaine huile, dont il prône les qualités merveilleuses! Il m'a assuré bien positivement, que cette huile incomparable est de son invention, et que, convaincu du danger des huiles ordinaires tirées des graines, il ne tire la sienne que des fleurs seules, pour l'exempter de tout reproche. C'est dommage qu'il garde pour lui seul une découverte si nouvelle!

Les paiemens, qu'obtinrent de S. A. E. les premiers essais du rare talent de M. *Riedel* en cette partie, furent si considérables, qu'ils ne purent qu'accroître son ardeur pour continuer la besogne. Aussi, non-obstant les réclamations des amateurs étrangers et de quelques artistes saxons, je le voyois fermement résolu de perfectionner l'un après l'autre, à sa manière, tous les tableaux de la galerie; lorsque dînant, peu avant mon départ, chez S. E. le ministre comte *de Marcolini*, qui a la galerie dans son département, je me permis de lui faire à ce sujet les observations les plus franches et les plus sé-

rieuses, qui parurent faire une telle impression sur S. E., que j'en ai conçu l'espoir, que ce ministre aura eu soin de dispenser M. *Riedel* de son zèle actif pour l'avenir.

Entre-tems la critique n'a pas épargné les opérations antérieures de celui-ci. On s'est permis, entre autres, des comparaisons, peu honorables pour lui, entre l'état précédent et actuel de quelques chefs-d'œuvres italiens, tels que *la Nuit*, et *le Saint-Georges* du *Corrège*, sur lesquels il avoit opéré. Ne les ayant vus qu'après coup, il ne m'appartient pas de décider la chose. Tout ce que la vérité me force à dire, c'est, que j'ai trouvé dans *la Nuit*, si fameuse du *Corrège*, non-seulement des nuages de marbre, mais aussi tant de dureté et de sécheresse, dans plusieurs parties, et une si désagréable grimace dans la femme qui tient la main devant ses yeux, pour ne rien dire de plusieurs autres observations que j'y ai faites, que je ne puis concevoir, comment ce tableau a pu parvenir à une réputation si distinguée, s'il est sorti des mains du *Corrège*, tel qu'il paroît maintenant !

Pour terminer l'analyse des procédés de M. *Riedel*, j'ajouterai encore, que, du tems que je fréquentois tous les matins cette belle galerie, j'en ai appris de sa bouche même tous les détails. Il me dit, entre autres, que les chefs-d'œuvres du *Corrège*, de *Raphaël*, du *Titien*, de *Procaccini*, ainsi que différens autres tableaux des plus distingués des écoles italiennes, après avoir subi

ses opérations préparatoires, étoient déjà couverts de son huile *de fleurs*, dont il m'avoua nettement qu'il répétoit les couches jusqu'à ce que toutes les parties en devinssent parfaitement luisantes ! Car, sur mon observation, que dans l'admirable *Vénus* du *Titien* les chairs seules étoient luisantes et tout le reste mat, il me dit sans façon : » que, n'ayant encore mis que trois fois » de son huile, cela n'étoit pas étonnant ; mais » qu'il mettroit le tout à l'unisson en multipliant » ses couches » ! Il me disoit cela, dans le moment même où je voyois avec chagrin, que les premières huiles avoient déjà étouffé, par une teinte jaunâtre, triste et monotone, la superbe carnation du *Titien !*

J'eus beau lui remontrer, que, sans parler de la couleur qui est inhérente à l'huile même, chaque couche nouvelle de son huile, tant qu'elle n'étoit pas sèche, se chargeoit toujours de poussière, ce qui devoit nécessairement en troubler la transparence. J'eus beau lui dire, que la multiplication de pareilles couches produiroit un tout louche, brouillé, d'un jaune sale, qui n'auroit jamais la transparence, ni la blancheur d'un bon vernis, et qui, au lieu de faire comme celui-ci ressortir les demi-teintes, les obscurciroit davantage, couvriroit le tout d'une espèce de voile, et confondroit toutes les couleurs par un ton général jaunâtre, maussade et dégoûtant ; enfin, que le tems rendroit le mal sans remède, en donnant à cet épais enduit huileux une dureté égale à

celle du tableau, ou peut-être plus grande encore ! Rien ne put l'ébranler !... Je me vis donc forcé d'avertir, sans ménagement, S. E. le comte *de Marcolini*, du danger qui menaçoit tant de chefs-d'œuvres de l'art, que renferme cette galerie.

Je ne fais ici que m'acquitter de la promesse solemnelle que j'ai faite, pendant mon séjour à Dresde, aux personnes qui pensoient comme moi sur ce sujet, de dénoncer au tribunal du public, dans le premier ouvrage que je publierois, les procédés de M. *Riedel*, afin d'exciter, par une réclamation générale, l'attention de S. A. E., en faveur du trésor de l'art, qui lui a été transmis par ses augustes Ancêtres !

Non-seulement l'usage désastreux de couvrir d'huile les tableaux, borné à quelques provinces en Allemagne, s'est étendu par-tout en Italie, où une infinité de bons tableaux s'en ressentent depuis long-tems ; mais, ce qu'on aura peine à croire, dans cette patrie des arts une méthode beaucoup plus détestable encore est quelquefois employée par des ignorans, qui, sous prétexte de nourrir et de faire ressortir les couleurs des tableaux, les frottent avec de l'huile grasse, avec du lard, ou avec quelqu'autre graisse animale ! On m'a assuré, à ma grande surprise, que sur-tout dans plus d'une église les tableaux subissent quelquefois cette opération meurtrière aux veilles des grandes fêtes en Italie.

Une pratique, si destructive, fait à la longue tellement pourrir les tableaux, qu'ils ne tiennent

plus ensemble ! Aussi M. *Foucque*, un des deux premiers rentoileurs de Paris, si justement célèbres pour leur dextérité, m'a assuré, que tout son art a été insuffisant pour sauver quelques tableaux italiens de cette espèce, que des particuliers, entre les mains desquels les guerres de la révolution les avoient fait parvenir, lui avoient confiés, pour rentoiler, ou pour en transporter la peinture sur une toile nouvelle.

Si la graisse animale, appliquée *par devant* sur les tableaux, les détruit peu à peu, l'huile de térébenthine même peut en causer la ruine assez promptement, lorsque des ignorans ou des fripons en mouillent *par derrière* ceux qui sont peints sur toile ! Pratique extrêmement dangereuse : qu'on trouve néanmoins fort prônée dans plus d'un auteur à secrets, sous le spécieux prétexte que, par ce moyen, on fait d'abord revivre les couleurs d'une peinture au point de la faire paroître comme toute nouvelle ! Le fait est, que cette méthode détestable donne à la vérité un éclat éphémère au tableau ; mais qu'elle finit par en effacer les couleurs et par en décomposer l'apprêt !

Entre les vernis, dont les amateurs doivent bannir pour toujours l'usage, je ne ferai qu'indiquer, en deux mots, ceux de copal et de succin, ainsi que tous ceux qu'on prépare au moyen de l'huile ou de l'esprit-de-vin, que leur dureté pierreuse rend tous sans exception aussi propres pour les voitures, les meubles et les boi-

series des appartemens, que dangereux pour les tableaux ! A ces vernis perfides, j'ajouterai l'eau cirée de *Bachelier*, qui, remplie d'alcali, ronge les couleurs et les emporte ; sur-tout quand on veut laver un tableau, verni au moyen de cette drogue.

ARTICLE II.

Du bon Vernis.

Après avoir fait la revue des différentes espèces de vernis et des substances analogues, dont l'usage est nuisible pour les tableaux, il me reste à parler de ceux, dont l'usage est utile, et n'entraîne aucun danger.

L'expérience réunie des amateurs vraiment instruits, des différentes parties de l'Europe, réduit jusqu'ici exclusivement tous les vernis de cette classe aux seules combinaisons de l'huile de térébenthine, nommée aussi essence ou esprit, avec différentes substances résineuses, dont il résulte un vernis clair, transparent, et qui appliqué sur les tableaux y acquiert, en séchant bientôt sans se fendre, un degré de dureté et de cohésion assez juste, et toujours permanent au point nécessaire, pour qu'il puisse être entamé facilement et se réduire en poussière par un frottement léger et méthodique des doigts nuds bien secs, sans l'emploi d'aucune substance intermédiaire.

Malheureusement, la presque totalité de ces

combinaisons, où la cherté du *mastic* fait remplacer celui-ci en tout ou en partie par d'autres résines, telles que l'oliban ou l'encens, la colophane ou la poix résine, réunit, aux qualités non nuisibles, le défaut de n'avoir pas la blancheur et la transparence requises, ou de les perdre en peu de tems en jaunissant et en prenant un œil louche!

Le vernis reconnu jusqu'ici comme le plus exempt de tout reproche, quand il est préparé avec l'attention requise, est celui qui résulte d'une dissolution du *mastic*, mal nommé *gomme* puisque c'est une *résine*, dans une quantité bien proportionnée d'huile de térébenthine. Sa supériorité est si bien constatée, par les expériences sans nombre qu'en fournit l'usage constant et journalier dans toute l'Europe; il est d'ailleurs si universellement adopté et connu par tous les amateurs vraiment instruits, qu'il pourra même paroître superflu d'en donner ici la composition.

Mais, outre que mes fréquens voyages m'ont appris que ce sera rendre un service très-intéressant aux amateurs de certains pays, j'ai lieu de croire, qu'il pourra devenir plus ou moins agréable à tous, en y joignant les découvertes que le long usage m'a mis à même de faire pour sa perfection.

Quoique tout le monde soit d'accord sur la qualité des deux ingrédiens de ce vernis, il n'en est pas de même pour leurs proportions respec-

tives. Le défaut de règle certaine réduit souvent l'amateur à abandonner celles-ci au hasard ou à les fixer selon son caprice, jusqu'à ce que l'expérience le conduise enfin à une juste proportion. Aussi voit-on communément des amateurs mécontens de la consistance de leurs vernis, qu'ils trouvent quelquefois trop peu, mais plus souvent trop épais.

J'ai été dans le même cas, jusqu'à ce que le long usage m'ait engagé à donner la préférence au procédé suivant. Sur une livre de *mastic* en larmes le plus beau et le plus épuré, que je mets dans une bouteille blanche assez spacieuse à fond plat, je verse deux livres d'huile de térébenthine, que j'ai soin de choisir blanche et limpide comme l'eau la plus pure. En été j'expose la bouteille au soleil ; en hiver je la mets près du feu à une distance raisonnable. Les premiers jours je secoue fortement le tout aussi souvent que possible, fût-ce même chaque demi-heure, afin que les larmes du *mastic*, en se séparant, présentent plus de surfaces à l'action de l'huile de térébenthine. Mais, lorsqu'elles sont déjà parvenues à ne faire qu'une masse, en s'agglutinant et en se collant au fond de la bouteille, les secousses ne servent plus que pour enlever, et disperser dans l'huile, la partie supérieure de cette masse, qui est à moitié dissoute ; ce qui met la partie subjacente plus en contact avec le dissolvant. Il faut bien rarement une semaine entière pour la dissolution complète, lorsque la bouteille

a été bien remuée et bien exposée : la plupart du tems même un ou deux jours suffisent.

Si l'on étoit pressé, on pourroit avoir recours à un bain de sable d'une chaleur modérée. Mais je ne propose ce moyen qu'au besoin, ayant toujours préféré le vernis fait par une solution lente. Aussi n'ai-je jamais été partisan de ceux, qui font le vernis à la minute au moyen du feu : car celui-ci tend toujours plus ou moins à le faire jaunir.

En faveur de ceux, qui ne connoissent pas bien le *mastic*, j'observerai, que c'est une résine sèche, qu'on tire par incision du vrai *lentisque* dans le Levant. Le goût en est légèrement aromatique, astringent et résineux. On nous l'apporte en petites larmes, entremêlées de petits morceaux informes. Les larmes sont préférables. Il doit être d'un jaune très-pâle et transparent, se casser net sous la dent, s'amollir à la chaleur, se fondre et boursouffler à la flamme d'une chandelle, prendre lui-même flamme sur des charbons ardens, et répandre une odeur agréable.

Un vernis, fait dans les proportions susdites, aura toute la consistance requise pour les cas même qui en exigent de l'espèce la plus épaisse. Mais, pour ceux qui en requièrent de moins épais, il est bon de faire aussi provision d'un autre vernis, préparé de la même manière, mais avec trois parties d'essence sur une partie de *mastic*. Le tems, au lieu de nuire à ces vernis conservés en bouteille, ne sert qu'à les améliorer.

Pour les appliquer avec succès sur un tableau, il est indispensable de les y bien tourmenter, en les croisant dans tous les sens. Pour éviter les bulles qui se forment sous la brosse, il faut, chaque fois qu'il s'en présente en nombre, nettoyer la brosse sur le bord du vase au vernis : et, pour éviter la poussière, il faut vernir dans une place où personne ne soit entré pendant le jour. L'opération finie, il faut poser horizontalement le tableau avec la peinture en haut pendant une heure, pour que le vernis s'étende uniformement en se figeant; après quoi on peut le mettre debout la face tournée au mur.

Tant qu'il est possible, il faut ne vernir que dans les jours clairs et sereins. Il est bon d'observer aussi, que le vernis coule et s'étend mieux en été qu'en hiver, mais qu'il sèche plus lentement par la chaleur.

En achetant le *mastic*, il faut se mettre bien en garde contre l'avidité des marchands, qui le falsifient par le mélange d'autres substances résineuses d'un plus bas prix, sur-tout par l'*oliban*. Fourberie d'autant plus coupable, qu'elle met un obstacle insurmontable à la perfection du vernis!

Dans ces tems sur-tout, où la guerre maritime a rendu le *mastic* si rare qu'il est presque hors de prix, on est réduit dans la Belgique à n'en pouvoir obtenir de pur, quelqu'argent qu'on y mette. Ceux qui sont assez heureux pour en trouver, doivent, avant de l'employer, en ôter

scrupuleusement toutes les ordures et tous les points noirs, qu'on y voit souvent enfermés dans les larmes. Mais ceux, qui veulent lui donner la dernière propreté, doivent l'étendre sur un plat ou une assiette, y verser de l'eau de pluie bien blanche jusqu'au bord, le couvrir d'un autre plat ou d'une assiette, et l'exposer ainsi au soleil le plus constant, pendant les grandes chaleurs d'été, jusqu'à ce que toute l'eau soit évaporée. Cette opération, qu'il faut souvent répéter plus d'une fois, donne le dernier degré de blancheur au *mastic*, et m'a fourni des vernis, dont la teinte ne s'est jamais altérée. Ceux, qui trouveront cette opération trop longue, doivent au moins bien laver leur *mastic*, pour le débarrasser de la poussière dont il est toujours très-chargé. Aussi ne doit-on jamais l'employer avant d'avoir pris cette précaution si nécessaire.

Depuis long-tems les restaurateurs des tableaux, sachant que le vernis ne prend jamais bien sur la surface huileuse et grasse d'une peinture trop nouvelle, avoient adopté l'usage, pour pouvoir vernir d'autant plutôt les tableaux qu'ils avoient repeints ou retouchés, de les couvrir d'abord d'une couche de blanc d'œuf. Les pernicieux effets de celui-ci, trop bien connus aujourd'hui, lui ont fait substituer, depuis peu, une dissolution de colle de poisson, qu'on a également tort, selon moi, d'employer. Je puis dire ceci d'autant plus, qu'en mettant dans les couleurs de retouche la quantité requise de sel de saturne, et en ex-

posant ensuite les tableaux avec la couleur au jour, dans en endroit aëré et assez chaud, on peut très-bien les vernir au bout d'un mois et souvent même plutôt, en se servant d'un vernis très-liquide; qualité, qu'on peut obtenir facilement par l'addition d'une dose suffisante d'huile de térébenthine : pourvu néanmoins, que les couleurs nouvelles ne soient pas trop empâtées et ne forment pas des masses trop considérables.

A cette occasion j'observerai, qu'en ajoutant de cette nouvelle huile ou essence à du vieux vernis, celui-ci perd souvent sa limpidité, et qu'il s'y fait dans la minute un dépôt fort collant; mais que la limpidité revient naturellement au bout de quelques jours, ou même à l'instant au moyen de la chaleur d'un bain de sable. Quant au dépôt, j'ai remarqué constamment, que les vernis les mieux faits déposent toujours plus ou moins à la longue. Ceci ajoute même à leur limpidité; parce que le dépôt entraîne et s'incorpore fortement toutes les ordures qui pourroient y nuire. Les seuls petits morceaux de bois restent surnager par leur légèreté; ce qui démontre évidemment la nécessité d'en débarrasser le *mastic* avant de le mêler avec l'huile de térébenthine.

Fin du premier Volume.

87-B2973